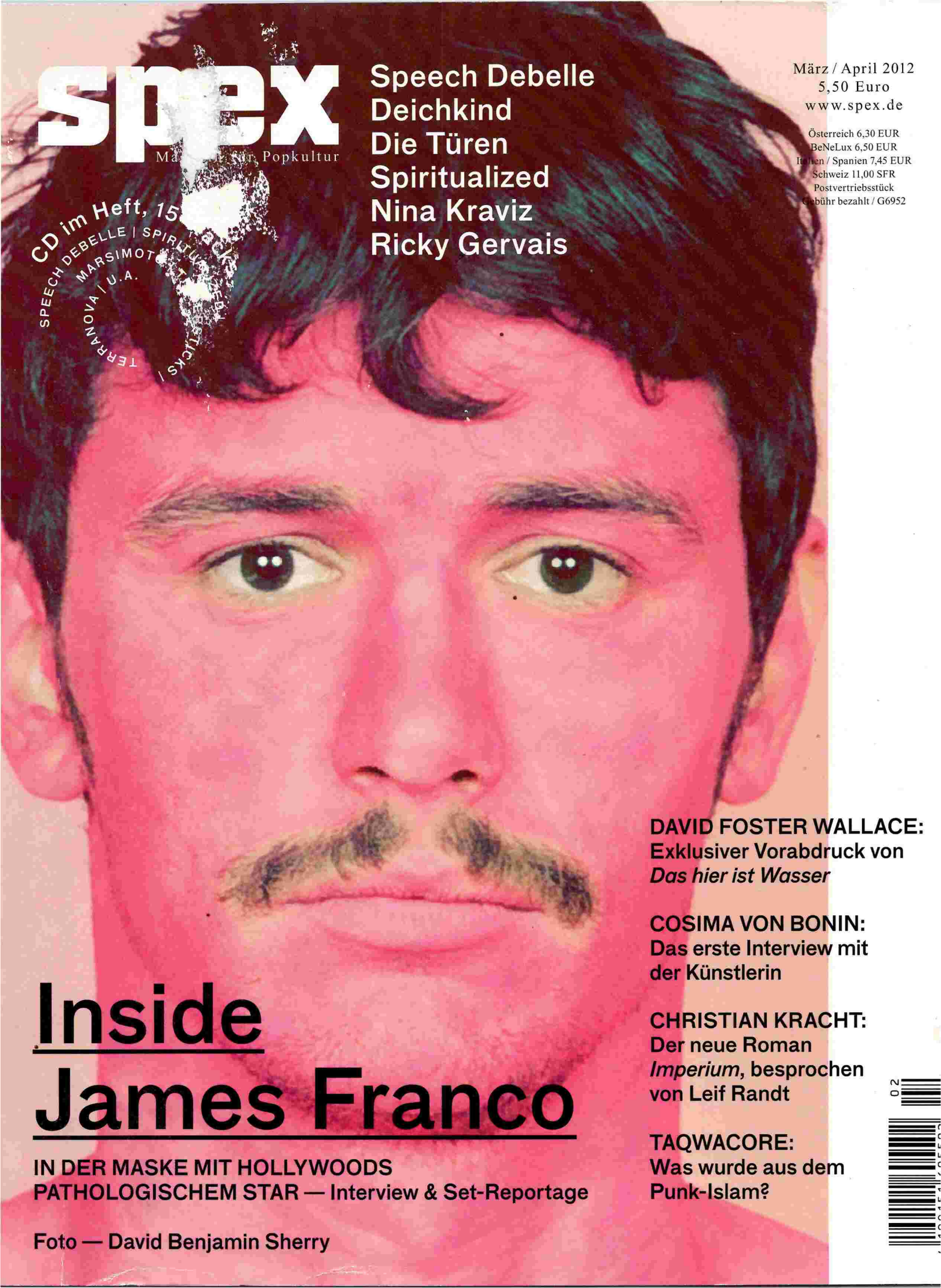


spex

Magazin für Popkultur

CD im Heft, 15 Tracks
SPEECH DEBELLE | SPIRITUALIZED | DEICHKIND | MARSIMOTO | TERRANOVA | U.A.

Speech Debelle
Deichkind
Die Türen
Spiritualized
Nina Kraviz
Ricky Gervais

März / April 2012
5,50 Euro
www.spex.de

Österreich 6,30 EUR
BeNeLux 6,50 EUR
Italien / Spanien 7,45 EUR
Schweiz 11,00 SFR
Postvertriebsstück
Gebühr bezahlt / G6952

Inside James Franco

IN DER MASKE MIT HOLLYWOODS PATHOLOGISCHEM STAR — Interview & Set-Reportage

Foto — David Benjamin Sherry

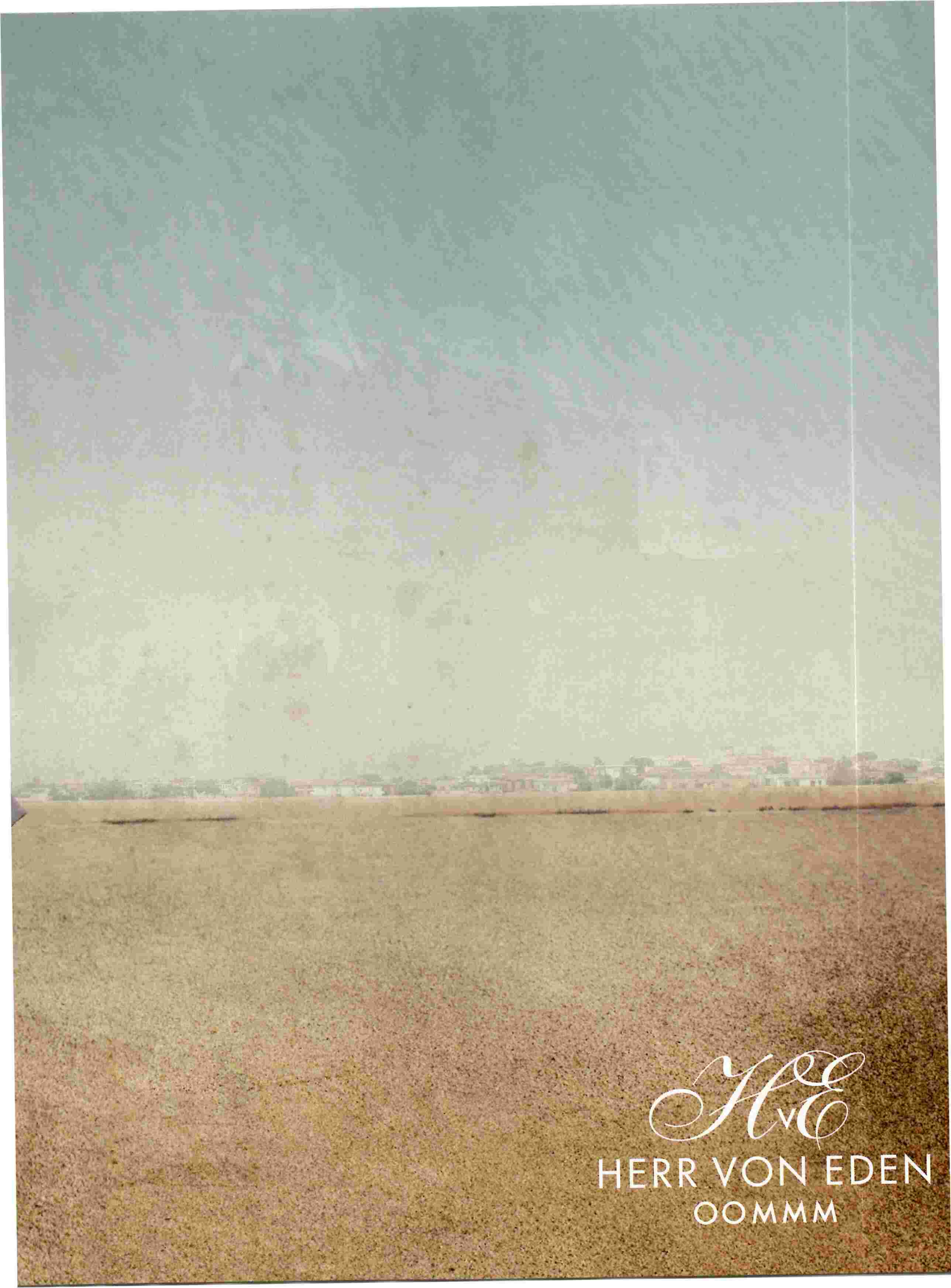
DAVID FOSTER WALLACE:
Exklusiver Vorabdruck von *Das hier ist Wasser*

COSIMA VON BONIN:
Das erste Interview mit der Künstlerin

CHRISTIAN KRACHT:
Der neue Roman *Imperium*, besprochen von Leif Randt

TAQWACORE:
Was wurde aus dem Punk-Islam?

HERR VONEDEN.COM | PHOTO: DANIEL JOSEFSOHN.COM


HvE
HERR VON EDEN
OOMMM

I n h a l t

s. 10
QUILT
Text — Aram Lintzel

s. 12
NINA KRAVIZ
Text — Florian Sievers

s. 14
DIE TÜREN VS. DEICHKIND
Texte — Ulrich Gutmair, Margarete Stokowski

Ob die neuen Alben der Berliner Schlaumeier-Randalierer und der Hamburger Remmidemmi-Rapper möglicherweise an Humor und Gesellschaftskritik etwas gemeinsam haben, erörtern wir in dieser nicht ganz ernst gemeinten Gegenüberstellung

s. 20
JULIA HOLTER
Text — Lutz Happel

s. 22
OMAR SOULEYMAN
Text — Detlef Diederichsen

s. 24 Vorspiel für
JASON PIERCE / SPIRITUALIZED
Interview — Ralf Krämer und Johannes von Weizsäcker

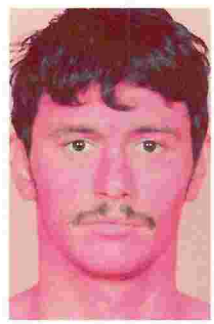
s. 28
SPEECH DEBELLE
Text — Jens Balzer

Mit ihrem mitreißend kämpferischen neuen Album *Freedom of Speech* liefert die Londoner Rapperin Zündstoff für ihren zweiten, diesmal richtigen Durchbruch

s. 34 Essay
DIGITALER BANDSALAT
Text — Thomas Hübener

Wohin die Maus auch klickt, im Internet gibt es immer mehr virtuelle Mixtapes. Worin unterscheiden sie sich von ihren analogen, privatisierenden Vorgängern – und was sagt das Phänomen über uns aus?

s. 38 Titel
JAMES FRANCO
Texte — Marc-Edouard Leon, Thomas Hübener, Christoph Schaub



Der hyperaktive Hollywood-Star rangiert als Schauspieler, Regisseur, Schriftsteller und bildender Künstler hart am Burnout. Unsere Titelgeschichte folgt James Franco ans Set in Los Angeles. Im Interview verrät er, wie er mit Kritik umgeht. Zum Schluss lesen wir seine Kurzgeschichtensammlung *Palo Alto* und schauen sein Langfilm-Regiedebüt *The Broken Tower*

s. 54
MICHAEL M. KNIGHT / TAQWACORE
Text — Oskar Piegsa

Was wurde aus dem Punk-Islam, den Michael M. Knight vor drei Jahren im Roman *The Taqwacores* beschrieb und der in den USA Bands wie The Kominas oder Vote Hezbollah hervorbrachte? Der Autor selbst will nichts mehr damit zu tun haben, erklärt er im Interview

s. 62
CHRISTIAN KRACHT / IMPERIUM

Text — Leif Randt

Statt einer stinknormalem Besprechung: Leif Randt, der Gewinner des letztjährigen Klagenfurter Ernst-Willner-Preises, lässt sich hier von Christian Krachts neuem Roman *Imperium* zu einer duftenden Hähnchenfantasie beflügeln

s. 66
COSIMA VON BONIN

Interview — Philipp Ekardt und Jan Kedves

Die Kölner Künstlerin, die im Museum Ludwig gerade ein triumphales Heimspiel feiert, ist bekannt für ihre Textilbilder, lungernden Stofftiere – und ihr Schweigen. *Spex* hat sie ihr erstes Interview gegeben und über Kippenberger, Vampirismus und Sklaven gesprochen

s. 74
MARK MORRISROE

Text — Esther Buss

s. 78
RICKY GERVAIS / LIFE'S TOO SHORT

Text — Barbara Schweizerhof

s. 82
STEVE MCQUEEN / SHAME

Text — Esther Buss

s. 84 Mode-Interview
VALERIE STEELE

Interview — Jan Kedves

Die Modehistorikerin und Museumsdirektorin des New Yorker Fashion Institute of Technology im Gespräch über den global anhaltenden Boom von Modeausstellungen und über die jüngste Evolutionsstufe im Schuhdesign: Stöckelschuhe ohne Stöckel

s. 90
MODE

Fotografie — MAIWOLF

s. 100
KRITIKEN

Album der Ausgabe — Grimes *Visions*
Text — Tobi Müller

Rezensionen zu Bishi, Gonjasufi, Tindersticks, Soap&Skin, Madonna, Marsimoto, Mouse On Mars, Stabil Elite, Die Antwoord, Xiu Xiu u.v.a.

s. 120 Perspektive
DAS HIER IST WASSER

Text — David Foster Wallace

Drei Jahre vor seinem Suizid hielt der Schriftsteller David Foster Wallace (1962–2008) vor Abgängern des Kenyon College in Ohio eine denkwürdige Rede. Wir drucken exklusiv die deutsche Übersetzung, bevor sie im Mai als Buch erscheint

s. 130
SPEX PRÄSENTIERTE

s. 132
REAKTIONEN!

s. 136
IMPRESSUM

s. 138
SPEX VOR 24 JAHREN

Diedrich Diederichsen hat Spacemen 3, Jason Pierces alte Band, live gesehen

E d i t o r i a l

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

natürlich ist James Franco nicht der erste Schauspieler, der es aufs Cover von *Spex* geschafft hat. Im August 2001 posierte an selber Stelle ein stolz verwilderter Vollbartträger: Vincent Gallo. Über ihn sprach man damals viel, weil er auf Warp ein Album mit Folk Music herausgebracht hatte – Faszinosum multiples Talent! Bei Franco wundert man sich heute eher darüber, dass er noch kein einziges Album aufgenommen hat – immerhin scheint der 33-Jährige als Regisseur, bildender Künstler, Part-Time-Parfümmodel, Uni-Dozent und sogar Verfasser absolut lesenswerter Kurzgeschichten (*Palo Alto*) sämtliche Kreativfelder gleichzeitig besetzen zu wollen. Das Interview, das Marc-Edouard Leon mit dem pathologisch-workaholischen Star in Los Angeles führte, kam unter Bedingungen zustande, die man verschärft nennen darf: im Hotel Chateau Marmont nach einem semipornografischen nächtlichen Improv-Dreh, bei dem Franco Regie führte und unser Autor selbst mit rumsaute. Nicht die einzige denkwürdige Interviewsituation in diesem Heft: Cosima von Bonin empfing uns in den Räumen ihrer Berliner Galerie, um *Spex* das erste Interview in ihrer boomenden Kunstkarriere zu geben. Und wer wartete dort als Verstärkung mit ihr? Dirk von Lowtzow. Die Künstlerin, die bislang vor Interviews zu viel Angst hatte, stellte uns den Tocotronic-Sänger als ihren »Lieblingssklaven« vor.

Bild — James Franco, *Untitled (Double third portrait polaroids)* 2009, Photograph / Polaroid, (c) Peres Projects

*

Im vergangenen Heft deutete es sich schon an: Es kommt Bewegung in unseren Musikkolumnenteil. In der Januar/Februar-Ausgabe debütierte Marcus Staiger. Man kennt ihn als Katalysator der Berliner Rap-Szene und Gründer des Labels Royal Bunker, dem Laufstall von Kool Savas, Sido und K.I.Z. Doch Staiger hat auch schreibend den deutschen Hiphop-Diskurs geprägt, als Autor von Magazinen wie *Mik's News*, *MK Zwo* und *Juice* genauso wie als Chefredakteur bei *rap.de*. Seine provozierend kritischen Betrachtungen bestimmen nun den Ton seiner *Punchzeilen*-Kolumne (s. 116). Neben ihm dürfen wir mit dieser Ausgabe als neuen Kolumnisten Diedrich Diederichsen begrüßen. Wie kein anderer prägte Diederichsen den Popjournalismus als Autor sowie als Chefredakteur und Herausgeber der *Spex*. Nachdem er im letzten Jahr bereits Rezensionen zu Veröffentlichungen von Matana Roberts und MGMT für uns schrieb, wird er nun in seiner Kolumne *Werke* (s. 104) den Fokus – wie er selbst erklärt – keineswegs darauf legen, einen »alten Begriff vom Kunstwerk wiederzubeleben«. Nein, hier wird es unter besonderer Achtung von Willkür und Anlassfreiheit beispielsweise um Anti-Cage-Geräuschmusik gehen. Unsere geschätzten Kolumnisten Jens Balzer, Joachim Ody, Holger Klein und Gerd Janson bleiben uns derweil erhalten. Mit Bedauern müssen wir hingegen vermelden, dass sich Max Dax, der bislang unter dem Titel *Bessere Zeiten klingt gut* über Reissues und Compilations schrieb, entschieden hat, seine Kolumne nicht weiterzuführen.

*

Überall Mixtapes: In einem Essay zur merkwürdigen Popularität dieses Begriffs für volldigitale Musik- oder Videoformate macht Thomas Hübener ab s. 34 deutlich, wie viel romantisches Missverständnis in dem Marketinginstrument neueren Datums steckt. Trotz aller aufklärerischen Erkenntnisse müssen wir allerdings gestehen: Auch die *Spex*-Redaktion mixt munter mit. Zukünftig wird die Veröffentlichung jeder Printausgabe von einem zweistündigen *Spex*-Mixtape auf dem Internetradiokanal ByteFM begleitet werden, in dem wir einen Überblick über die musikalischen Heftinhalte bieten.

Viel Spaß beim Lesen und Hören!

Jan Kedves und Wibke Wetzker

carhartt

WORK IN PROGRESS

carhartt radio app

www.carhartt-wip.com photo by alexander basil

© Carhartt inc. U.S.A. ® carhartt and carhartt logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, Mi 48121, U.S.

M i t a r b e i t e r I n n e n

Leif Randt

Als Leif Randt 15 war, eröffnete er in seiner Vorstadt die »hochwertigste Skatehalle der Welt« (Eigenwerbung) und sah in ihr Eric Koston, Rodney Mullen und PJ Ladd fahren. Seit 2003 steht die Halle leer, und nach einer Weile fing Randt zu schreiben an; studierte dann in Gießen, London und Hildesheim. Sein zweiter Roman *Schimmernder Dunst über Coby County* erschien im Herbst 2011. Heute denkt er über neue, wahrhaftigere Textformen nach und hat zuletzt seine erste Mallorca-Reportage verfasst. Er sagt: »In 2012 wird sich das Game verändern.« In dieser *Spex* beschreibt Randt, wie sich Männer über den neuen Roman von Christian Kracht unterhalten können.

Margarete Stokowski

Margarete Stokowski wurde 1986 in Polen geboren und kam zwei Jahre später nach Berlin. Schreiben mochte Margarete schon immer gerne, aber mit dem Journalismus begann sie erst, als ihr Freund Michel sich von ihr trennte – das Schwein! – und sie dringend ein neues Hobby brauchte. Sie verliebte sich ins Zeitungsmachen, wurde erst Chefredakteurin bei der Berliner Unizeitung *Unaufgefordert* und dann Autorin bei der *taz*, beim *Tagesspiegel* und *Zeit Online*. Bei *Spex* ist sie nun seit drei Ausgaben, diesmal bestaunt sie das neue Soap&Skin-Album und fragt, was an Deichkind eigentlich so komisch ist. Mit Michel versteht sie sich inzwischen wieder ganz gut.

David Benjamin Sherry

David Benjamin Sherry wurde 1981 in Woodstock, New York, geboren. Man sagt, er habe bereits mit zwölf Jahren heimliche Raves gefeiert. Heute ist er Fotograf und Künstler. Seine erste Ausstellung in Deutschland hatte Sherry 2008 unter dem Titel *Sensate Transcendency* in Berlin. 2011 stellte er in der OHWOW Galerie in Los Angeles aus — monochrome, in Farben erstarrte Körper. Seine zweite Monographie *Quantum Light* wird in diesem Frühjahr erscheinen. Einen Teil seiner Ausbildung genoss Sherry an der Rhode Island School of Design – wo auch James Franco eingeschrieben ist. Wie Absolvent Sherry den Kunststudenten Franco im letzten Herbst portraitiert hat, ist in dieser *Spex* zu sehen.

Daniel Josefsohn

»Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!« Sigmar Polke hat's gewusst. Und der Fotograf Daniel Josefsohn (oben rechts) ist schon immer gerne höheren Wesen gefolgt. Als der Deichkind-Auftrag — *Befehl von ganz unten* — kam, war der einzige Uneinsichtige Kim Jong-il. So ein nordkoreanisches Visum kann man nicht einfach verschieben! Dabei stand Josefsohn schon über Wochen in den Startlöchern, um endlich für die Volksbühne Berlin nach Pjöngjang einzureisen. Schade, dass die nordkoreanische Bürokratie so überhaupt kein Verständnis für höhere Wesen hat. Alle Fotoarbeiten von Josefsohn und Til / Primate (links im Bild) sind im neuen Deichkind-Album zu sehen. Bis auf eines: Das *Deichkind Gurke Tetraeder Spreewald*-Foto ist in dieser *Spex*.

Neues von unseren AutorInnen

The Chap
We Are Nobody
Lo Recordings

Die Band, zu deren Proben Sänger, Multiinstrumentalist und *Spex*-Autor Johannes von Weizsäcker stets von Berlin nach London reist, ist für ihren seltsam verwirbelten, intellektuell überdrehten Pop-Entwurf bekannt. Sie selbst sagen: The Chap are nuts, right? Wir sagen: Stimmt!

Georg Seeßlen & Markus Metz
Wir Untote! Über Posthumane, Zombies, Botox-Monster und (…)
Matthes & Seitz Berlin

Die Vorträge und Performances des von *Spex* im letzten Jahr präsentierten Untoten-Kongresses in Hamburg sind seit Ende Januar im Web zugänglich, nun erscheint auch das entsprechende Buch von Markus Metz und *Spex*-Autor Georg Seeßlen.

Christoph Braun
Hacken: Leben auf dem Land in der digitalen Gegenwart
Tropen bei Klett-Cotta

In einem multiplen Akt der Selbsttransformationen zog es *Spex*-Autor Christoph Braun einst aus Berlin aufs Niedersächsische Land, dort tauschte er Mac gegen Jät-Gerät, das urbane Umfeld gegen Ökobauern, und nun verwandelte sich auch noch sein digitaler Bericht im spex.de-Blog *Hacken* in ein handfestes, ganz analoges Buch.

JUICE JAM 2012

BERLIN
ASTRA KULTURHAUS
09/03/2012

MARSIMOTO
PRINZ PI
RAF 3.0
MEGALOH
GERARD
OLSON
MODERATION:
CHEFKOCH
+ B-BOY & GRAFFITI ACTION

MÜNCHEN
BACKSTAGE
10/03/2012

MARSIMOTO
F.R.
RAF 3.0
MEGALOH
GERARD
OLSON
MODERATION:
ROGER REKLESS
+ B-BOY & GRAFFITI ACTION

TICKETS FÜR DIE JUICE JAMS 2012

GIBT ES AB SOFORT AUF WWW.JUICE.DE, WWW.FACEBOOK.COM/JUICEMAGAZIN, WWW.EVENTIM.DE UND ALLEN BEKANNTEN VVK STELLEN. TICKETS AB 26€ ZZGL. GEBÜHREN IM VVK, AK 30€

JUICE #141 | OUT NOW:

DIE KLASSE VON 2012
CRO · MOTRIP · HAFTBEFEHL · RAF 3.0

SCHOOLBOY Q, MACKLEMORE, NAS, FLER & SILLA, DEICHKIND, J. COLE.

Quilt — Shane Butler, Anna Rochinski, John Andrews

So viel Bedeutung und Sinn und so viel Q! Nicht nur, dass diese Band QUILT heißt, auf dem tollen, in Kollektivarbeit entstandenen Cover ihres gleichnamigen Debütalbums sind am Rand tatsächlich quiltartige Zierdecken zu erkennen. Und es geht noch weiter: Quilts werden traditionell von Quäkern hergestellt. Und da Sänger und Gitarrist Shane Butler vier Jahre eine Quäkerschule besuchte, liegt die Frage nach dem Einfluss dieser Religion auf der Hand. »Unser Bandname bezieht sich nicht bewusst auf das Quäkertum«, erklärt Butler, »aber wir haben schon alle eine coole Connection zum Spirituellen«. Dass insbesondere Butler gerne religiöse Musik aus unterschiedlichsten Kulturen hört, macht sich durch mantrische Monotonie und in sich versunkene Choralgesänge bemerkbar. »An religiöser Musik fasziniert mich, wie sie das Unbekannte anruft«, sagt er. Manchmal hat man das Gefühl, dass auch Quilts Musik um das Numinose kreist; eine eigenartige Statik strukturiert die Songs, sie verlaufen zäh und sämig und erzeugen hinterrücks Trance- und Transzendenzeffekte. Mehr leise als laut orientieren sich Quilt dabei am psychedelischen Minimalismus von Terry Riley oder La Monte Young, Butler ist ein großer Fan von beiden. Die drei Bandmitglieder, neben Butler sind das Anna Fox Rochinski (Gesang, Bass, Keyboard)

Q U I L T

Rückschritt ins Paradies

Text — Aram Lintzel
Foto — Eva Tuerbl

und John Andrews (Schlagzeug), haben sich an der School of the Museum of Fine Arts in Boston kennengelernt. Im Unterschied zu vielen Zeitgenossen, die am Paradigma der – nicht mehr ganz so neuen – Neuen Langsamkeit arbeiten, gehen Quilt mit eher traditionellen Mitteln vor: Die Gitarrenarrangements rufen diverse Americana-Traditionen auf, der Aufbau der Songs erinnert oft an Opal oder Velvet Underground und Anna Fox Rochinski spielt bisweilen auch eine alte Farfisa-Orgel. Ein schrulliger, entrückter Vibe charakterisiert die Songs, und im Netz findet man Fotos der Band, die in modernen Folk-Kommunen entstanden zu sein scheinen – inklusive Gruppenbilder mit Hund. Fortschrittskritisch will Butler denn auch die kryptische Zeile aus dem Stück *Penobska Oakwalk* verstanden wissen: »Why would we try, why should we try to make anew / When we could be intoxicated by this ordinary turn again?« Wollen Rochinski, Butler und Andrews zurück zur Natur? Jedenfalls wissen sie wie historische Gammler, Beatniks und andere Zivilisationsskeptiker vor ihnen, dass man auch ohne Religion aus der Welt kippen kann. Ihre künstlichen Paradiese finden Quilt nicht nur in der Musik, sondern auch draußen: »Alleine durch die Wälder zu wandern ist eine absolut zeitlose Erfahrung«, sagt Andrews, »das sollte man mindestens einmal in der Woche tun.«

*

Quilt
Quilt
Mexican Summer / Ada — 08.11.11

Mitten im eisigen Nirgendwo Russlands, in der sibirischen Stadt Irkutsk, lag in den Neunzigern oft ein Mädchen unter seiner Bettdecke und träumte. Aus dem Radio in seinem Arm zwirbelte derweil Acid von Armando. Aber auch bouncender Ghettohouse von solchen Brocken wie Romanthony und Mike Dunn oder von alten Dance-Mania-Platten, gespielt von einem Radiosender im fünf Zeitzonen entfernten Moskau. »Ich war nicht gerade ein typischer Teenager«, sagt NINA KRAVIZ lapidar, die mal dieses Mädchen unter der Bettdecke war. Ja, sie hing damals auch ab und zu mit anderen Jugendlichen rum. Aber eigentlich fühlte sie sich immer etwas einsam. Sie hatte eine große Klappe, aber zugleich war sie vergrübelt, mit dem Kopf oft in den Wolken. »Sachen, die den meisten Menschen leichtfallen, fallen mir schwer, immer noch«, seufzt sie. Seit den Nächten unter der Bettdecke haben sich Nina Kraviz' musikalische Vorlieben nicht geändert. Sie liebt immer noch ruffen Ghettohouse mit expliziten Lyrics. »Bang!« Und auch sie selbst ist noch so: impulsiv, nach eigener Aussage sehr kompliziert, auch mal wirklich mürrisch. All das hört man dem selbstbetitelten Debütalbum der formidablen DJ und Produzentin, die Nina Kraviz inzwischen geworden ist, an. Nach einer dreijährigen Karriere als Zahnärztin war sie in ihrer jetzigen Heimat Moskau

N I N A K R A V I Z

Was hätte Grace Jones getan?

Text — Florian Sievers
Fotos — Claudia Rorarius

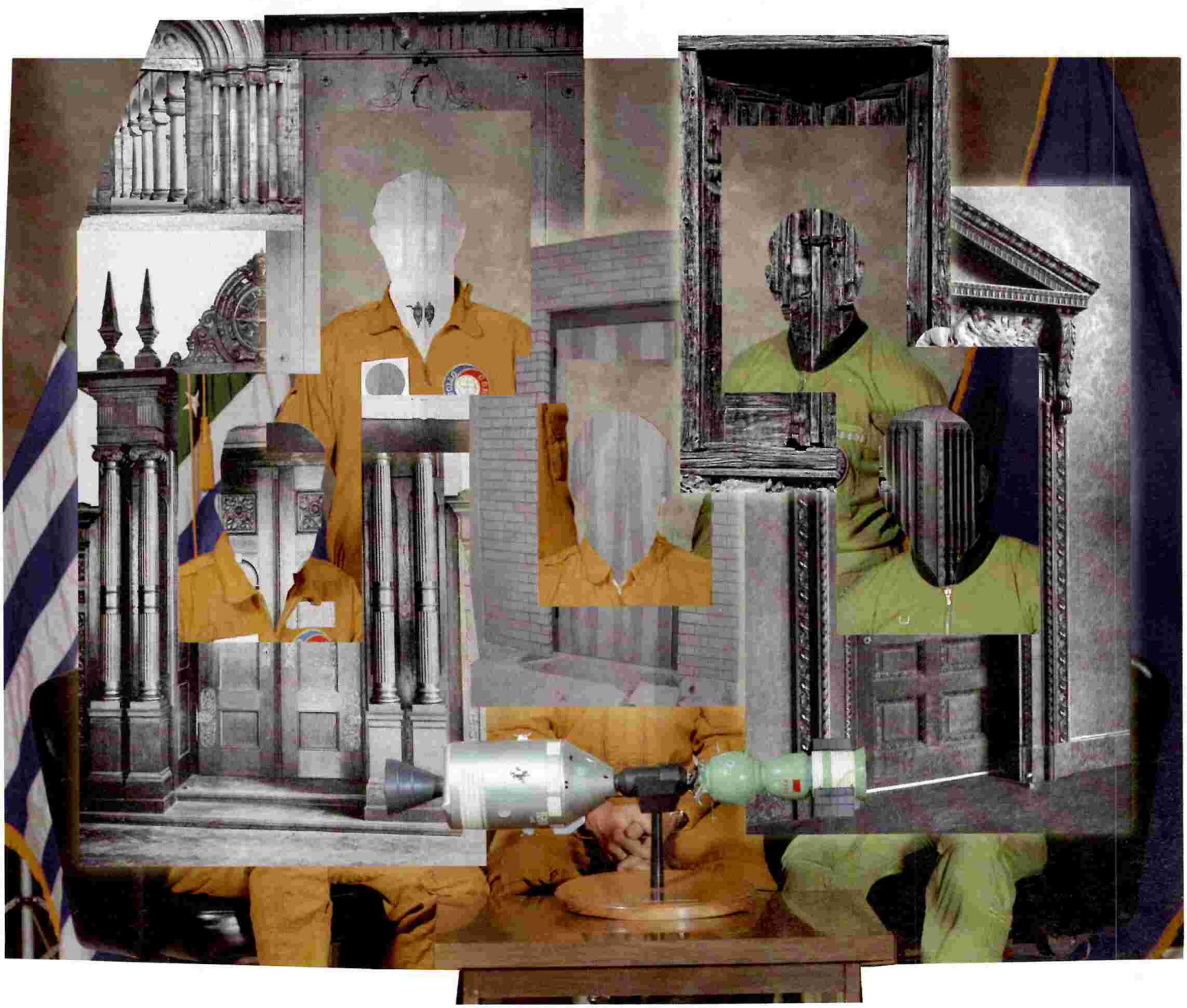
zunächst mit der Electropop-Band Myspacerocket auf dem kurzlebigen B77-Label der britischen DJ-Legende Greg Wilson gelandet. Es folgten Solo-EPs bei Underground Quality, Naif und Rekids. Ihr Album ist voll von zupackendem House der alten Schule, *banging*, düster und manchmal auf geile Weise regelrecht übellaunig. Das mit den Schimpfkanonaden liegt Nina Kraviz natürlich auch noch. Vor allem, wenn ihr etwas gegen den Strich geht, etwa langweiliger Minimal House, perfekt mixende MP3-Jockeys oder Kritik daran, dass sie auf Fotos oder dem Cover ihres Debütalbums gern ihr – zugegeben: hübsches – Gesicht zeigt. Ein paar Typen sind ihr deshalb schon mit der Verdächtigung gekommen, sie habe ihre Musik doch bestimmt nicht selbst produziert. Nina Kraviz kann bei so was, zu Recht, sehr fuchtig werden. Und führt außerdem Leute wie Kenny Larkin oder den Chicagoer Paul Johnson an, die schließlich auch schon zu Zeiten, als House und Techno noch Anti-Starmusiken sein wollten, gern sich selbst auf ihren Plattencovern gesehen haben. Außerdem: Bei Disco, der Mutter all dieser Stile, war Gesichtzeigen doch auch gang und gäbe. »Und, ich meine, versteh' mich nicht falsch – aber hat das Grace Jones etwa geschadet?«

*

Nina Kraviz
Nina Kraviz
Rekids / Word And Sound — 27.02.12

Teilen und Herrschen

Text — Ulrich Gutmair
Collage — Ingo Mittelstädt



Randale und Witze #1: Sie wollen party- und demotauglich sein und vor allem wieder lustig, DIE TÜREN um Maurice Summen. Erste Maßnahme: Der Titel ihres neuen Albums besteht aus einem vollständig ausbuchstabierten A bis Z! Ulrich Gutmair, der das letzte Türen-Album *Popo* vor fünf Jahren grandios fand, hört genau hin und befindet: Die prekarisierte Welt, die Die Türen einst so gut einfingen, halten sie sich jetzt mit Kalauer und Schüttelreim vom Leib.

Die Türen führen eine Demo im Gleimkiez an. Auch dieser etwas abgelegene Teil des einstigen Berliner Szeneviertels Prenzlauer Berg ist Schauplatz innerstädtischer Verbürgerlichung geworden: Eltern-Kind-Cafés und Eigentumswohnungen überall. Das Viertel grenzt direkt an den S-Bahn-Ring. Jenseits der Gleise wohnen nicht nur prekäre Kreative und linksliberale Mitteklassekinder, sondern auch echte Hartz-IVler. Die Leute auf der Türen-Demo sind, soweit man das schätzen kann, zwischen 25 und 45. Sie und ihre Kinder tragen ein Transparent und viele Schilder, auf denen aber nichts zu lesen ist. Alle weiß und leer.

Bevor's losgeht, tritt eine Reporterin vor die Kamera und erklärt, hier werde nicht für mehr Kitaplätze, sondern für mehr Freizeit demonstriert. Eine Demonstrantin sagt, das hier sei ihr erster freier Tag seit einem guten halben Jahr. Dann geht der Beat los und Maurice Summen fängt zu singen an: »Die Hände an den Lenker / Das Fahrrad in den Ständer / Rentner & Studenten / Für Zeitmanager und *Die Zeit*-Abonnenten / Rentner & Studenten / Für Fans von den Türen / Und solche, die nichts werden wollen / Rentner & Studenten / Science Fiction / Iron Lion Zion / Rentner & Studenten.« Der Refrain wird von den Demonstranten natürlich mitgesungen.

Sehen kann man dieses vierminütige Video zur Single *Rentner & Studenten* der Türen auf YouTube. Die Albumfassung ist fast zwölf Minuten lang. Ein Piano und eine Roland-303-Bassline kommen zum Einsatz. Es passiert lange nicht viel, was ganz schön ist, und am Ende wird dem Hörer erklärt, was eigentlich Sache ist mit dem Menschen, dem Kapitalismus und der Revolution: »Die treuesten Konsumenten / Und die Herrscher aller Konten / Konnten nicht verhindern / Dass die Revolution aus ihren Kindern / Studenten / Und die Zeit aus ihnen / Empfänger von Renten machte.« Noch Fragen?

Von den ökonomischen Zuständen, damals allerdings noch eher im Kleinen, hatte schon das letzte Album der Türen 2007 gehandelt. Es hieß *Popo* und war ins Design einer Alditüte verpackt. Es ging darauf nicht ums Geld, wie der Titel suggerieren mochte, sondern vor allem um die Arbeitskraft, die man verkaufen muss, um welches zu kriegen, obwohl das auch nicht mehr so gut läuft: »Allein von Arbeit, neinneinnein, kann man nicht leben«, sangen Die Türen und trafen damit einen Nerv. *Popo* war überhaupt voller knapper, richtiger Sätze wie diesem: »Pause machen geht nicht, sonst bist du arbeitslos und pleite«. Die Band antwortete auf solche Zumutungen gut gelaunt und ironisch: »Sei nicht traurig (huhuhu), das letzte Hemd hat keine Taschen. Sei nicht traurig (huhuhu), da ist immer noch genug Pfand auf den Flaschen.«

Popo war ein grandioses Popalbum. Hier wurde über das Leben des akademisch gebildeten Prekariats gesungen, aber Die Türen lamentierten nicht. Sie sprühten vor Witz und skurrilen Textideen, machten sich über die hohle Hipness einer neuen Generation von Popkonsumenten lustig. Sie verkündeten, dass uncool das neue cool sei. Sie spielten Ska und Disco. Sie ließen die Bläser blasen und nahmen knackige Backgroundvocals dazu auf.

Wann gibt es in Deutschland schon mal eine Band, die all dies zusammenbringt – die über ein kulturelles Repertoire verfügt, das über Indierock hinausgeht, deren Sänger vor nichts Angst zu haben scheint und die noch dazu einen gewissen Randalefaktor mitbringt?

Dafür verzieh man ihnen auch den gymnasiastenhaften Habitus, der immer wieder an die Oberfläche drang: besonders smart sein zu wollen, keinen Verweis auszulassen auf andere Bands, andere Songs und natürlich Bücher. Das kann charmant sein, muss es aber nicht. In der *Spex* war schon 2004 anlässlich ihres ersten Albums von »Überbegabungshölle« die Rede gewesen.

Und jetzt also *ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ*, das selbsterklärte »White Album« der Türen. Man kann es selbst bekleben und in dem kleinen weißen Buch blättern, das dazugehört. Dieses Booklet beginnt mit Zitaten von Burroughs und Foucault: »Statt die Macht von ihrer inneren Rationalität her zu analysieren,

heißt es, die Machtverhältnisse durch den Gegensatz der Strategien zu analysieren.« Foucault leitet so einen Kleinessay zum Zusammenhang von Philosophie und Popkritik ein, also über jene Jahre, als der »Rest einer irgendwie marxistischen Rest-Ideologie« bei den »sogenannten Poplinken« zu folgender Strategie geführt habe: »Erstmal konsumieren und das System von innen heraus durchwandern und mit Hilfe der modischen Camouflage des (Subkultur)Pops irgendwann – quasi unentdeckt – den Machtschalter umlegen. Was für ein fantastischer, bequemer Plan – ja was für ein Unsinn.« Mit dieser nicht ganz falschen Kritik an den aber auch nicht ganz richtig beschriebenen Strategien, die seit den Achtzigern vor allem in diesem Magazin formuliert worden sind, lassen es Die Türen in ihrem Büchlein aber nicht bewenden. Stracks machen sie sich an eine Analyse der vernetzten Gegenwart: »Fortan kommentiert nicht mehr länger nur ein elitärer Zirkel selbsternannter Popjünger das Geschehen, sondern nahezu jeder einzelne Konsument in den Communitys und Internetforen des World Wide Webs. Konsumieren hieß plötzlich nicht mehr zwingend kaufen, sondern in erster Linie am kostenlos gewordenen Spektakel teilnehmen: *Liken* und *Sharen* – Teilen und Herrschen.« Früher dachten die *Spex*-lesenden Menschen also angeblich, wenn sie nur genügend gute Platten kauften, würden sie alsbald die Macht übernehmen.

Heute glauben Die Türen, liken und sharen bedeute, dass man teile und herrsche. Da kann die Revolution ja nicht mehr weit sein.

Das weiße Album klingt musikalisch und textlich wie eine direkte Fortführung von *Popo* und dementiert umgehend alles, was wir eben gelernt haben: Es ist absolut achtzigerjahremäßig postmodern, säuberlich aus Zitaten zusammengebaut. Die Songs sind allesamt schmissig, schön arrangiert und mit feinen akustischen Überraschungen versehen. Sie handeln vom »Output bis zum Rausschmiss und Ordnung bis zum Abriss«, und man hört Zeilen wie diese: »ALG2, RTL2, Aufstehen um 2 und nicht einen Menschen zum Reden«. Die Türen singen über die Inflation und darüber, dass wir alle in einem schwarzgelben Unterseeboot unterwegs sind. Sie verkünden: »Hey, hey, hey! Hiphop wird niemals sterben. So wie Rock'n'Roll und Ton Steine Scherben.« Und sie schrecken auch vor einer Zeile wie dieser nicht zurück: »Wissen ist Macht kaputt was euch kaputt macht.«

Man fragt sich bei der Lektüre des Booklets und beim Hören der Songs: Meinen die das alles ernst? Und nach langem Überlegen kommt man zu dem Schluss: irgendwie schon, aber irgendwie auch nicht.

Beredtes Zeugnis dieser Haltung ist der Gesang Maurice Summens. Die Art und Weise, wie der Mann seine Lieder intoniert, lässt im ersten Moment an eine Parodie von Schlager und Popstimme denken, zugleich hört man Jochen Distelmeyer durch. Das funktioniert vielleicht deswegen so gut im Multitasking, weil der späte Distelmeyer-Sound und Deutschrock ja quasi ununterscheidbar geworden sind. Bei Summen hat man aber trotzdem das Gefühl, da sei noch deutliche Distanz im Spiel zwischen der Form des Gesungenen und dem Sänger. Er ziehe sich diese Stimme, die in höheren Registern zur Kopfstimme wird, gewissermaßen nur an, wenn er auf die Bühne geht.

Wenn man versucht, ganz generell das Verhältnis von Körper und Geist im Auftritt der Türen zu beschreiben, stellt man fest, dass sie sehr gut zu verstecken wissen, dass sie am alten deutschen Indierockproblem leiden: Sie können zwar intelligent sein, sie können sogar funky sein und rocken, sie sammeln zu Hause womöglich House-Platten, aber als Band können sie weder Begehren, noch Lust, noch Leiden an der Liebe performen. Wenn es bei ihnen um »Liebe« geht, und das Wort fällt hin und wieder auf *ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ*, dann denkt man an christlich-protestantische Nächstenliebe, aber nie an etwas Feuchtes oder gar Problematisches. »Liebe« ist hier auch nur ein Wort aus einem Popsong aus dem Radio. Das ist symptomatisch für dieses Album, die Beliebigkeit der Zeichen, ihre Austauschbarkeit. Es gibt nichts Authentisches im Pop. Und trotzdem funktioniert auch der postmodernste Verweispop nicht ohne authentische Kommunikation, die an irgendeiner Stelle dann doch stattfinden muss. Im Text, im Sound, in einem Wort, in einem Unterton, in einer Bewegung, irgendwo muss etwas schwingen, das irgendwen anspricht.

Der Gesang, die Musik, die Texte – alles ist minutiös ausgedacht und zu einem veritablen Spiegelkabinett ausgebaut auf diesem Türen-Album, auf dessen glatten Oberflächen die Hörerin und der Hörer dann aber meist nur dem eigenen fragenden Blick begegnen. Die Türen wollen schlau sein. Das wollen wir auch, und deswegen freuen wir uns über einen Refrain wie: »Don't google yourself«. Es geht hier immerhin um *adult oriented rock*. Aber Schlausein ist nicht alles im Leben des Erwachsenen. Ab und an muss man zeigen, wer man ist, die Wunde hinhalten. Die Türen verstecken die ihren so gut, dass niemand sie sehen kann. Und dichten stattdessen Zeilen wie diese: »Auf dem Bauernhof des Lebens / Brütet mancher ganz vergebens / Über einer harten Nuss / Bis zum Schluss.« Die Welt, die sie auf *Popo* so humorvoll eingefangen haben, halten sie sich nun mit Kalauer und Schüttelreim vom Leib. So lässt es sich zwar leicht cool bleiben. Aber eigentlich wissen sie es besser: Uncool ist das neue cool. Dabei wird die Frage, wie gut oder schlecht ihr neues Album funktioniert – da haben Die Türen wiederum recht –, gar nicht hier entschieden. Sondern draußen im Netz, von »Jennifer und Jedermann«. Mal sehen, was die so zu sagen haben.

*

Die Türen
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
Staatsakt / RTD — 10.02.12

DEICHKIND VS. DIE TÜREN

Geht doch, läuft, leider geil

Text — Margarete Stokowski
Artwork — Daniel Josefsohn & Til Schlenker / Primate

Randale und Witze #2: Mit Krawall und Remmidemmi machen DEICHKIND weiter. Auf ihrem neuem Album *Befehl von ganz unten* wird nach bewährtem Rezept der Eindruck von vollendet beklopptem Chaos erweckt. Schlichte Kapitalismuskritik trifft kranken Hedonismus. Margarete Stokowski findet das alles gar nicht so schlimm und attestiert den Hamburger Tech-Rappern einen »Smartphone-basierten Like-Humor«.

Es gibt Musik, deren Feinheiten erkennt man erst, wenn man sie zehn, hundert, tausend Mal gehört hat. Die Musik von Deichkind gehört bestimmt nicht dazu. Bei Deichkind ist von Anfang an klar: Es gibt keine subtile Botschaft, keinen Subtext und nichts Poetisches zu entdecken. Der Sound: möglichst laut, das Niveau: möglichst unterirdisch, die Attitüde: prollig und fatalistisch, die Botschaft: Grenzüberschreitung ist schön.

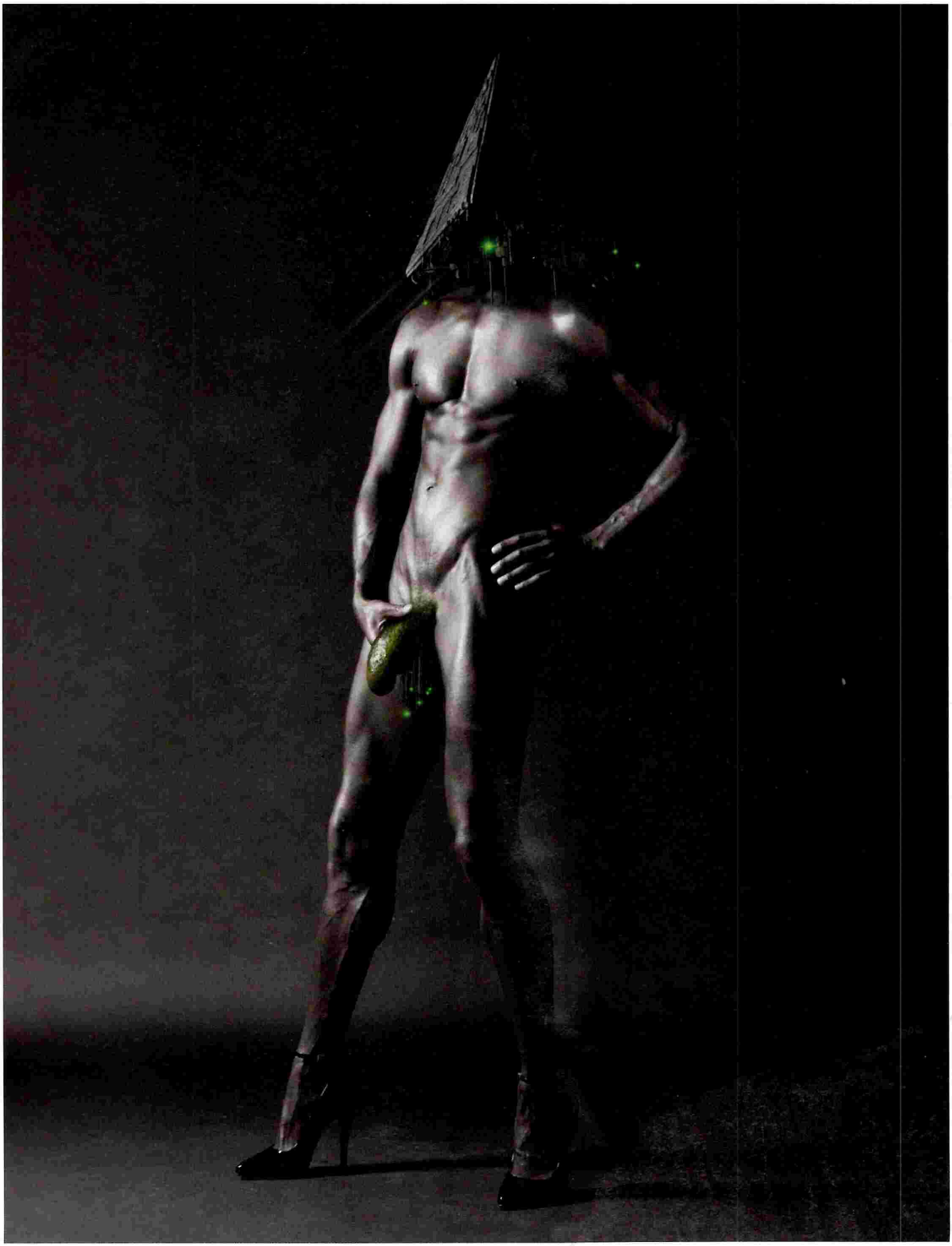
»Das hier ist kein Klingelstreich, das ist Anarchie«, rufen Deichkind im ersten Song ihrer neuen Platte, *Befehl von ganz unten*. Stimmt aber nicht. Es ist weder Klingelstreich noch Anarchie. Letztere wäre es, wenn da nichts und niemand herrschen würde, ist aber nicht so. Was bei Deichkind herrscht, sind Beats und Effekte, und vorne ist, wer das Mikro hat. Ganz normal also, im Grunde genommen. Wo verzückte MusikjournalistInnen vom Wahnsinn der Deichkind'schen Musik reden, von Spätpubertät und Tabubruch, da übersehen sie, dass der Sound komplett anschlussfähig an gängige Techno- und Partymusik ist, sei sie von den Atzen oder von Egotronic:

Die Grundschritte sind Nicken und Hüpfen. Da tanzt nicht viel aus der Reihe. »Wir sind keine Einzeltäter, Mann, wir sind die Massen«, heißt es weiter im Text. Ja, das schon eher.

Was bei Deichkind den typischen Eindruck des bekloppten Chaos bewirkt, sind eher die Texte und die Performance: Wenn diese Band ein Alleinstellungsmerkmal hat, dann ist das nicht ihr Sound, sondern es sind zum einen die Texte mit diesem eigenartigen Deichkind-Humor und zum anderen natürlich die Shows bei ihren Konzerten: Ferris MC alias Ferris Hilton lässt sich im Schlauchboot über die Menge tragen, Bier und Wodka spritzen in die Menge, die Kostüme sind megalomanisch, die Performance ist monströs und reizüberflutend.

Doch eben dieses Abfeiern der Ekstase, gemischt mit gespielter Verwahrlosung, ist bei Deichkind keineswegs ein Zufallsprodukt oder spontaner Ausbruch von irgendwas, sondern das Ergebnis einer holpernden Entwicklung und kompliziert arrangiertes Partytum.

Deichkind begannen in Hamburg als mittelerfolgreiche Hiphop-Formation und ergänzten sich über die Jahre mit neuen Mitgliedern und immer mehr Electro, Dance und Techno – bis heute, da sie ihren Stil als »Tech-Rap« beschreiben. Auf das Debütalbum *Bitte ziehen Sie durch* im Jahr 2000 folgten alle zwei bis vier Jahre neue



Nichts gegen schöne Beine, aber Gurken gehören ins Glas!, 2012

Alben, 2010 im Theater eine »Diskurs-Operette« (*Deichkind in Müll*, Kampnagel Hamburg) und nun das fünfte Album: *Befehl von ganz unten*.

Die Geschichte von Deichkind war dabei überhaupt nicht von Glück gepflastert. Fans, die den alten Hiphop wollten und mit dem neuen Sound nicht klarkamen, wandten sich ab. Beim Bundesvision Song Contest schafften sie es 2005 nur auf den 14. von 16 Plätzen, bald darauf verließ Gründungsmitglied Malte die Gruppe, und später auch Buddy Inflagranti. 2009 folgte der Schicksalsschlag, als Produzent »Sebi«, Sebastian Hackert, unerwartet starb. Heute besteht die Gruppe aus Kryptik Joe, Ferris Hilton, Porky und DJ Phono.

Deichkind inszenieren sich gemäß dem Motto aus einem ihrer Songs – »Yippie yippie yeah, yippie yeah, Krawall und Remmidemmi!« – als kranke Hedonisten und fehlerhafte Gestalten. Dazwischen blitzt immer wieder das ganz Normale durch, das Kumpelhafte: Auf ihrer Facebook-Seite steht unter »Gefällt mir«: »Tatort, Johnny Cash, Nutella, Haribo, Bier und Nirvana«. Durchschnittlicher geht es kaum. Nichts Menschliches ist ihnen fremd, sozusagen.

Und doch, wer möchte, kann in all dem einen historischen Triumph lesen, einen Höhepunkt der menschlichen Emanzipation – vollständige künstlerische Barrierefreiheit.

Denn Freiheit, Selbstbestimmung und ein Leben nach dem Lustprinzip sind Dinge, die sich die breite Masse erst erkämpfen muss. Sie sind so wenig selbstverständlich wie das Prinzip »Freizeit« und Platz für Chillen und Faulsein.

Von Deichkinds Vordenkern konnte das niemand ahnen. Thomas Hobbes, Jean-Jacques Rousseau, Immanuel Kant – wer auch immer als Begründer der persönlichen Autonomie gelten mag: Er hätte garantiert nicht für möglich gehalten, dass im Jahr 2012 der Soundtrack zur Theorie kommen würde. Wenn Deichkind jetzt in *Leider geil* ein Loblied auf moralisch, ästhetisch oder logisch fragwürdige Dinge singen, wenn sie in *Die rote Kiste* plötzlich das Genre wechseln und zusammen mit Slime schrammelnden Punkrock machen, dann ist das eben nicht einfach nur postpubertärer Saufhumor, sondern auch die Verkörperung dessen, wofür seit der Aufklärung geschrieben und gekämpft wurde: Sei du selbst, mach dein Ding, folge deinem eigenen Gesetz oder gar keinem. Hobbes und Rousseau würden vermutlich kotzen, wenn sie Deichkind hören könnten. Und Deichkind würden die Kotze mit Glitzer und Knicklichtern mischen und an ihre Fans verkaufen.

Was ist das nun für eine Art von Humor, mit dem Deichkind ihre Texte doch ziemlich einzigartig machen? Auf ihrer Twitter-Seite verkündet die Band: »Erst wenn das letzte Geld ausgegeben ist, werdet Ihr merken, dass man sich mit Obst nicht den Arsch abwischen kann.« Genau. Da steckt eigentlich schon alles drin:

Irgendwas mit Konsum, irgendjemand, der verarscht wird, irgendwas mit Körper oder Fäkalien. Das reicht, der Rest ergibt sich.

Es ist diese Art von Humor, die man unüberbietbar toll findet, wenn man nachts um drei mit FreundInnen und einer beliebigen Mischung von Drogen und Alkohol unterwegs ist und denkt: Toll, ich mach jetzt was, das kann ich dann gleich auf Facebook posten und alle werden es liken. Smartphone-basierter Like-Humor: Guckt alle, wie bescheuert ich bin, und mögt mich dafür. Ein sehr altes Konzept wird hier bis zum Anschlag ausgereizt, doch es funktioniert.

Deswegen werden es wieder alle lieben, wenn Deichkind nun auf *Befehl von ganz unten* die Welt und sich selbst verarschen. In *Illegale Fans* freuen sie sich über umsonst aus dem Netz gezogene Musik, in *Partnerlook* spielen sie modemäßig gleichgeschaltete Fashionvictims. In *Bück dich hoch*, das als erste Single des Albums im Januar veröffentlicht wurde, geht es um Agenturleute mit Burn-out. Ziemlich schlichte Kapitalismuskritik (»Komm, steiger' den Profit, sonst wirst du ausgesiebt«) vereint sich mit sozialverträglichen Dancebeats. Dazu dieses unvermeidliche rhythmische Klatschen, das in mehrere der Songs auf dem Album reingemischt wurde.

Ein Stilmittel, das man vielleicht eher mit Schlagerparaden verbindet, das aber hier genau dasselbe ausdrücken soll wie bei schunkelnden Omas: Hier hat jemand Spaß, und du darfst mitmachen.

DJ Phono sagte in einem Interview vor zwei Jahren, Deichkind hätten sich seit dem Tod von Sebastian Hackert verändert und seien heute zu alt für bloße Krawallaktionen. Vielleicht ist es dieses Gefühl, das auf *Der Mond ist tot* durchkommt. Das Stück fällt auf dem Album ein wenig aus der Reihe: Es ist etwas länger als die anderen und im Vergleich zum Rest fast schon eine Ballade. Es geht um Einsamkeit, Traurigkeit, Hoffnungslosigkeit. Aber keine Angst, im Refrain kommt es wieder: das Klatschen. »Es gibt kein Leben auf dem Mond, er ist kalt, auch wenn er strahlt« – ja, aber geht schon.

In *Leider geil* kulminiert dann die ganze Deichkind'sche Botschaft in einer einzigen Ansage: »Es gibt Dinge auf der Welt, die sind – leider geil.« Dicke Autos, Drogen, Faulheit, Konsum, besoffene Freunde dekorieren, alles toll. Kontrollverlust und menschliche Abgründe, Selbstsucht und Protzigkeit mischen sich zu einem gewollt bescheuerten Savoir-vivre. Und dann die Feststellung: »In diesem Lied hat sich gar nichts gereimt, hat niemand gemerkt« – hat aber auch niemand erwartet.

Ab März gehen Deichkind wieder auf eine ausgedehnte Tour. Angekündigt wird »ein generalerneuerter Bühnenaufbau« und »eine euphorische Totalverwirrung«. Und die breite Masse wird hingehen, wird alles toll finden. Deichkind und ihre Fans werden die Verwirklichung ihrer Freiheit jenseits geteilter Mindeststandards an Niveau feiern. Geht doch, läuft, leider geil.

*

Deichkind
Befehl von ganz unten
Vertigo / Universal — 10.02.2012

Ambient, wie er sein sollte: Die kalifornische Soundverdichterin JULIA HOLTER lässt in ihrer Musik Field Recordings auf vormodernistische Weirdness und antike Entrücktheit treffen. Die Klanghybride der Studienkollegin von John Maus und Ariel Pink rufen bisweilen eine ganze Reihe Avantgarde-Vorbilder auf, doch bewusstes Referenzieren sei ihr fremd, sagt Holter. Ihr neues Album *Ekstatis* strahlt in poppiger Perfektion.

J U L I A H O L T E R

Göttin im Steingarten

Text — Lutz Happel
Fotos — Jorge Peniche

Angenommen, der Begriff *Ambient* würde nicht so unangenehm nach Muzak klingen, stünde also nicht für akustische Tranquilizer, die in Flughäfen, Telefonwarteschleifen und Fahrstühlen eingesetzt werden. Angenommen, man assoziierte mit diesem Begriff eine Musik, die sich – wie der britische Journalist David Toop formulierte – mit den »verwirrenden, chaotischen Geräuschen unserer Umgebung« auseinandersetzt und die fragwürdige Unterscheidung zwischen organischem und anorganischem Soundmaterial genauso auflöst wie jene zwischen Pop und Avantgarde. Wenn dem so wäre, dann könnte man Julia Holters Musik guten Gewissens als Ambient bezeichnen.

In den Projekten der Kalifornierin – die zuletzt mit Dreampop-Chanteuse Nite Jewel und der Psych-Folk-Legende Linda Perhacs kollaborierte – verzwirbeln sich hoch- und runtergepitchte Stimmen, Samples, Beats, Field Recordings, Synthies und Alltagsgeräusche zu einem nicht mehr auf einzelne Soundquellen zurückführbaren, postsongwriterischen Klanghybriden. Die in Los Angeles lebende Holter zapft ihre Sounds ebenso aus den Resonanzkörpern ihrer Lieblingsinstrumente Cello und Harmonium wie aus den Fundgruben des digital-globalen Klangarchivs, aus ihrem Wissen um Musique concrète ebenso wie aus der Konzeptkunst. Vor ihrem Debütalbum *Tragedy*, das im vergangenen Jahr erschien, veröffentlichte sie ausschließlich auf kleinen Kassettenlabels wie NNA oder Sixteen Tambourines, so dass ihr Backkatalog mittlerweile eine ganze Reihe vergriffener CDRs und Tapes listet.

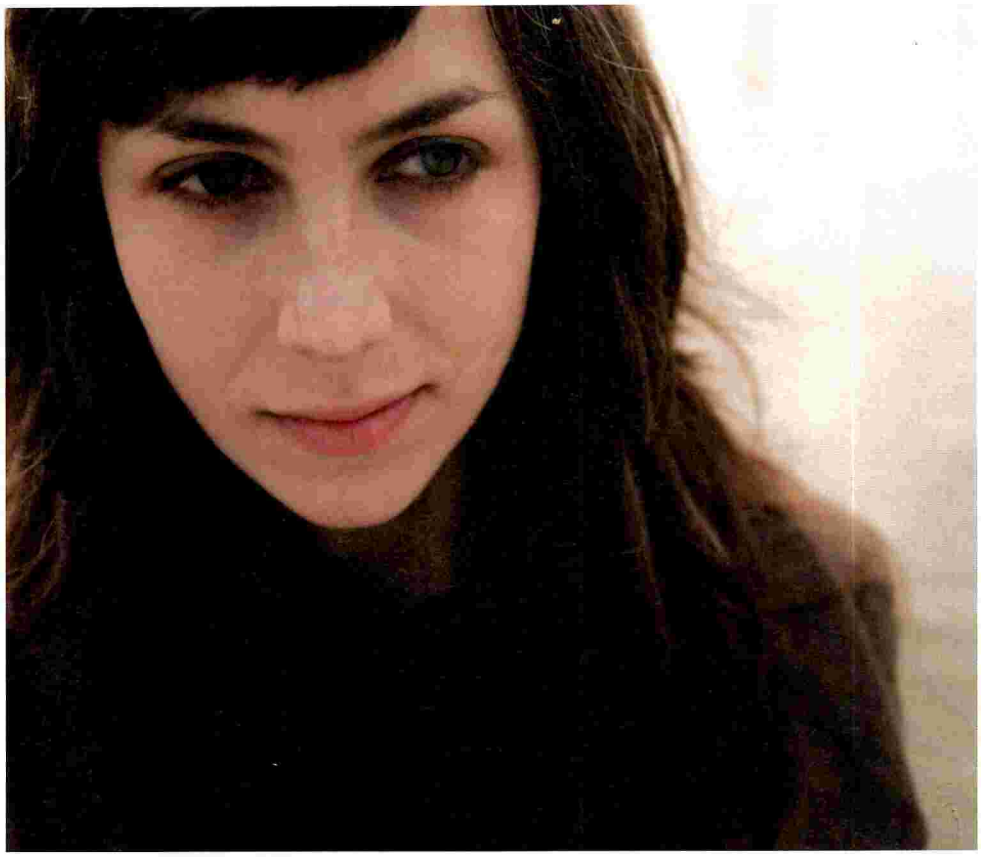
Ein ästhetisch-politisches Programm für kleine Distributionsformen und gegen *shallow digital consuming*, wie in letzter Zeit von Labels wie Not Not Fun oder Olde English Spelling Bee propagiert, stand für Holter dabei jedoch nicht im Vordergrund: »Ich will nicht absichtlich obskur sein«, betont sie im Interview, »ganz im Gegenteil: Ich möchte, dass meine Musik so vielen Leuten wie möglich zugänglich ist.«

Julia Holter hat – wie auch Lo-Fi-Pophistoriker Ariel Pink und der Verausgabungsmaniac John Maus – am CalArts Institute studiert und dort offensichtlich eine gute Dosis John Cage abgekriegt. Man erkennt das an ihrem Interesse für unterschwellige (auch außermusikalische) Geräusche und dem Stellenwert von Stille

in ihrer Musik, vor allem aber an ihrem Hang zu konzeptionellen Vorgaben. Ihr *Phonetic Translation*-Projekt beispielsweise basiert auf kitschigem Global Pop, etwa aus Burma oder Russland, dessen Lyrics Holter – ohne deren Bedeutung zu kennen – nach bloßem Höreindruck in ein ulkiges Bastard-Englisch transferiert. Ein weiterer Release mit dem Titel *Gigi* ist eine Interpretation des gleichnamigen Kurzromans der französischen Schriftstellerin Colette, voll kathedralischem Georgel, dubbigem Stampfen und merkwürdigem Getuschel, konzipiert in Form eines Musicals.

Erst *Tragedy* war jedoch ohne großen Import-Aufwand zu bekommen. Auf ihm ist eine sonische Interpretation der antiken Tragödie *Der bekränzte Hippolytos* des griechischen Dichters Euripides aus dem Jahr 428 v. Chr. zu hören – ein dramatisches Klangmonster aus nonnenhaften Chorälen, sich spiralartig emporschraubenden Waberflächen, dronigen Field Recordings und feinstofflich zusammengeklöppelten Synthesizerteppichen. In seiner Gliederung aus *Introduction*, *Interlude* und *Finale* wirkt *Tragedy* episch, wie ein Soundtrack für die eher schicksalhaften Momente in den Filmen von Terrence Malick.

Ekstasis, Holters neuestes Album, ist nun allerdings kein Konzeptalbum, das eine außermusikalische Vorlage als Ausgangspunkt nimmt, sondern eine Sammlung eigenständiger, kristallin produzierter Songs von geradezu glitzerndem Popappeal. In ihnen umkreisen Holters Lyrics in dezent verhallten Chorälen die Dingwelt mittelalterlicher und antiker Mystik – interessanterweise ohne dabei in New-Age-Kitsch-Gefahr zu geraten: Von Marmorskulpturen und mondbeschienenen Steingärten ist die Rede, bevölkert von zwergischen herumwandernden Statuen und einer Ränke schmiedenden, Menschen zum stolpern bringenden Göttin. Mal kippt dazu eine kinderliedhafte Schunkelmelodie in klaustrophobische, an Minimal Music erinnernde Cut-up-Vocals, um sich anschließend unter »Kuckuck«-Rufen und Pseudo-Cembalo-Sounds in einer optimistischeren Melodie aufzulösen. Mal rattern Billo-Achtziger-Casio-Keyboard-Drums und Trash-Handclaps stoisch unter den Holter'schen, sich umeinanderwickelnden Gesangslinien hindurch.



Es gibt Momente auf *Ekstasis*, die so klingen, als hätten Laurie Anderson, Arthur Russell und Meredith Monk gemeinsam ein zwischen Futurismus und Mediävistik oszillierendes Kammerpop-Album aufgenommen.

Doch mit musikalischen Referenzen kommt man bei Julia Holter nicht besonders weit. Andersons Werke beispielsweise kenne sie kaum, erklärt sie im Interview. Und überhaupt sei »blindness to reference« einer ihrer Grundsätze.

Wenn dann aber doch Referenzen in ihrer Musik auftauchen, dann sind es keine musikalischen (der Songtitel *Marienbad* etwa spielt auf den konsequentesten Versuch des Regisseurs Alain Resnais an, die Ideen des Nouveau roman, vor allem dessen Materialismus der sichtbaren Dingwelt, Anfang der sechziger Jahre in den Film zu übersetzen). Oder aber Holters Einflüsse liegen Lichtjahre von allem Popkulturellen entfernt, wie etwa in mittelalterlichen Manuskripten, die es ihr offenbar angetan haben: golden schimmernde Buchstaben, Handschriften, in denen Text und Bild ineinanderfließen, Fabelwesen aus christlichen Endzeitfantasien. Was sie in diesen Manuskripten findet, ist eine vormodernistische Entrücktheit, eine surreale Weirdness mittelalterlicher Ikonografie, die sie ästhetisch ausbeutet.

Julia Holters zweites Album könnte tatsächlich keinen passenderen Titel tragen: *Ekstasis* ist blind gegenüber der eigenen oder irgendeiner anderen Pop-Geschichtlichkeit. Stattdessen entwickelt es, was der Philosoph Gernot Böhme »Ekstasen« genannt hat: Klangobjekte, Wörter, Bedeutungen treten aus sich heraus, verdichten sich zu Atmosphären. John Cage hatte Ähnliches im Sinn, als er 1939 von *Imaginary Landscapes* sprach: Soundscapes, die so irrational wirken wie Träume. Erst wenn man aufhört, sich zu konzentrieren, kann man sie betreten. Julia Holter übersetzt diese Idee von Immersion in den Pop, mit den Mitteln, die einem Twen der Digi-Moderne zur Verfügung stehen. Man könnte sagen, *Ekstasis* ist das Gegenteil von Ambient, wie man ihn kennt und schimpft.

*

Julia Holter
Ekstasis
RVNG Intl. — 08.03.12

O M A R S O U L E Y M A N

Das Wunder von Ras Al Ain

Text — Detlef Diederichsen
Illustration — Lori Damiano

Wie wird aus einem syrischen Hochzeitssänger jenseits des Mittleren Ostens ein frenetisch gefeierter Liebling sich als hip verstehender Pop-Avantgardisten? OMAR SOULEYMAN war in den letzten Monaten mit seinem schrill verzerrten Dabke-Sound und seiner rot-weißen Kufiya überall Gesprächsthema. Begünstigt wurde sein Aufstieg nicht nur durch preisgünstige Synthesizer, sondern auch durch die anhaltende Misere der Schallplattenindustrie.

Omar Souleymans Karriere in der jüngsten Vergangenheit mutet auf den ersten Blick höchst erstaunlich an. Da wurde aus einem nicht mehr ganz jungen, aber in den Ländern der arabischen Welt gut gebuchten Hochzeitssänger plötzlich ein globales Pop-Phänomen, das weltweit die Hipster in den hipsten Clubs der hipsten Großstädte, aber auch das Publikum von Festivals wie Sonar und Glastonbury in Verzückung versetzt, bis schließlich Björk zu einer Kollaboration bittet. All das passiert, ohne dass das Genre, in dem er tätig ist, allgemein wachsende Beliebtheit verzeichnet oder dass man auch nur annehmen möchte, dass das Publikum wirklich versteht, was es da so bejubelt.

Auf den zweiten Blick ist es aber eigentlich kein Wunder, dass in dieser Endphase der Tonträgerindustrie Künstler nach oben gespült werden, die ihr Business immer schon jenseits dieser Branche organisiert haben. Und dass ein reiner Marketingbegriff wie *Weltmusik*, der kreiert wurde, um genreübergreifend Tonträgern aus Ländern jenseits der Pop-Achsenmächte USA und UK ein Fach in Tonträgerläden zu schaffen, natürlich genauso obsolet wird wie die Branche, die ihn hervorbrachte. Paradoxerweise sind es dann aber doch wieder Tonträgerfirmen, kleine Gourmetveranstaltungen neuen Typs wie Sublime Frequencies, Analog Africa, Soundway oder Honest Jon's, die die Trümmer dieses Begriffs aufsammeln und neu zusammensetzen.

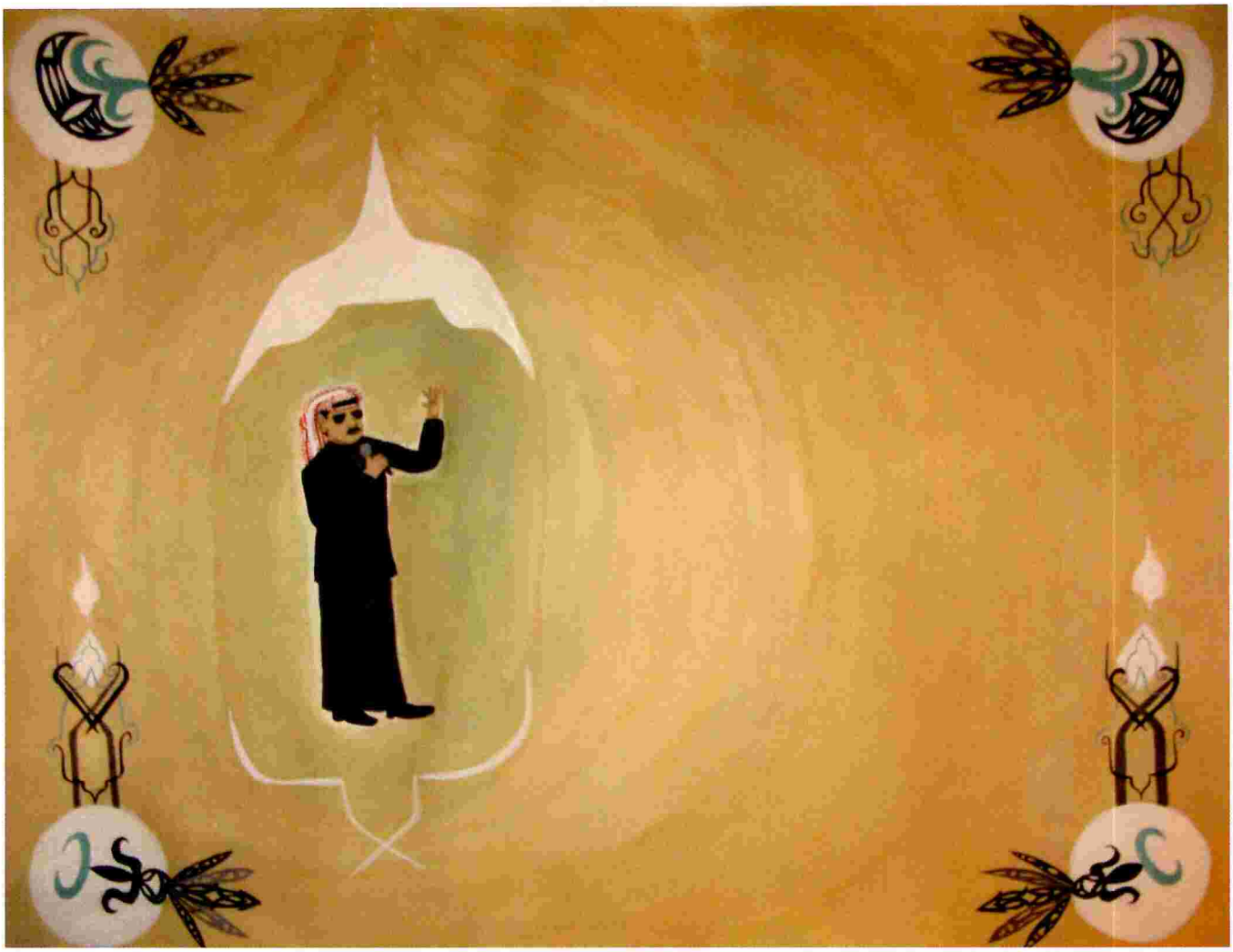
Aber der Reihe nach. Omar Souleyman kommt aus dem Städtchen Ras Al Ain im Nordosten Syriens. Ermuntert von Freunden und Familienmitgliedern, machte er aus seinen gelegentlichen Gesangsauftritten bei Hochzeiten Mitte der neunziger Jahre ein Business, damals war er Anfang dreißig. In Syrien wuchs sein Ruhm langsam aber stetig, nicht zuletzt durch unzählige Kassettenveröffentlichungen, die man bald an allen einschlägigen Marktständen Syriens und seiner Nachbarländer fand. Die meisten davon waren schlicht Mitschnitte von Hochzeiten, einige wenige mit etwas mehr Sorgfalt im Studio produziert.

Das musikalische Genre, in dem Omar Souleyman tätig ist, heißt Dabke und ist in erster Linie ein Reihentanz, der vor allem auf Freudenfesten wie Hochzeiten getanzt wird.

Er ist seit Jahrhunderten in unzähligen lokalen Ausprägungen in Syrien, Jordanien, Palästina, dem Libanon und dem Irak verbreitet. Musikalisch existieren mindestens so viele Variationen wie tänzerisch, zentrale Instrumente sind diverse Percussions, aber auch Flöten, Oud, dudelsack- und geigenartige Instrumente kommen zum Einsatz, wobei der Sänger aber immer die entscheidende Figur ist. Außerdem für gewöhnlich dabei: ein Dichter. Bei Anlässen wie Hochzeiten pflegt er auf der Bühne einen prominenten Platz neben dem Sänger einzunehmen, um ihm aus dem Stegreif geschaffene Verse zur Lobpreisung des Brautpaars und der Familien ins Ohr zu flüstern. Bei Souleymans frenetisch gefeierten Konzerten in Europa kann es hingegen schon mal passieren, dass statt des Dichters auf der Bühne der Tourmanager herumläuft und unablässig SMS verschickt und empfängt, die er mitunter auch den Musikern während der Songs zeigt.

Zu jener Zeit jedenfalls, als Omar Souleyman begann, sich in der Dabke-Szene einen Namen zu machen, fand dort gerade eine kleine Revolution statt. Synthesizer verdrängten die Percussions, Saiten- und Blasinstrumente, und Souleyman war es so möglich, seine Jobs in Kleinstbesetzung zu absolvieren. Dadurch änderte sich aber auch der Sound des Genres generell, wurde schriller, lauter, verzerrter, intensiver. Musterbeispiel dieses neuen Sounds war *Leh Jani*, eine Studioproduktion von 1998. In der westlichen Welt war ein Auszug daraus zum ersten Mal auf der 2007 von Sublime Frequencies veröffentlichten Souleyman-Compilation *Highway To Hassake* zu hören.

Sublime Frequencies ist das Label von Alan Bishop, dem Mastermind der Sun City Girls, einer unbesungenen Legende aus der Arizona-Punkszene der frühen



Achtziger, die in Nachbarschaft der Meat Puppets begannen, sich aber schnell in ungewöhnliche Fusionen mit asiatischer und arabischer Musik davonbewegten. Die Forschungen des Musikers Bishop mündeten nahezu zwangsläufig in die Gründung des Labels, auf dem er vorrangig asiatische und arabische Musik jenseits der *Weltmusik*-Charts frei von ethnologischen oder exotistischen Betrachtungsweisen auf ihre Einordenbarkeit und Relevanz in globalen Pop- und Avantgardekontexten prüfen will. Einer der ersten und wichtigsten Mitarbeiter Bishops wurde der kalifornische Avantgardist Mark Gergis, Auskennern bekannt als Mitbegründer der Musik- und Performancekollektive Mono Pause und Neung Phak. Gergis hörte Souleyman zum ersten Mal 1998 an den Marktständen in Damaskus und begann zu recherchieren. 2006 besuchte er ihn, besprach die Möglichkeit einer Compilation für den US-Markt und ermöglichte schließlich Souleymans zweite Karriere im westlichen Avant-Pop-Kontext. Die erste läuft übrigens relativ unbeeinträchtigt davon weiter, die Hochzeiten, die MP3-CDs (die die Kassetten ablösten)… Mittlerweile soll sich Souleymans Veröffentlichungsliste auf über 600 Titel belaufen.

Die Doppel-LP *Leh Jani*, die Mark Gergis vor Kurzem als erste Veröffentlichung auf seinem neuen Label Sham Palace herausgebracht hat, besteht aus drei Titeln, von denen der Titelsong mit einer Dauer von über 30 Minuten dominiert.

Dass solche Musik im westlichen Pop- und vor allem Clubkontext funktioniert, ist bei ihrer Beatlastigkeit und dauerhaft hohen, fiebrigen Intensität verständlich.

Struktur und Harmonie halten wenige Überraschungsmomente bereit, so ist es am Sänger und an den nahöstliche Harmonien und Instrumente imitierenden Synthesizern, immer wieder Spannungselemente zu schaffen. Ob dies nun Souleymans Opus magnum ist, lässt sich angesichts seiner ausufernden Diskografie kaum beantworten. Aber wahrscheinlich greifen derartige kulturindustrielle Mythen in solchen nebenindustriellen Milieus ohnehin nicht.

Nun wird es interessant sein zu beobachten, wie der Rummel um Souleymans Musik diese womöglich beeinflusst, wie die arabische Musikszene damit umgeht (in der er bisweilen noch als eher obskur gilt) und ob uns womöglich ein größerer Boom arabischer Musik ins Haus steht. Das wär' doch mal was.

*

Omar Souleyman
Leh Jani
Sham Palace — 22.11.11

Vorspiel für

J A S O N P I E R C E

»Die Erfahrung machen, ohne glauben zu müssen …«

Interview und Musikauswahl — Ralf Krämer und Johannes von Weizsäcker
Fotos — Ronald Dick

Als Kind der ersten Generation, für die das Berufsmodell Britrocker einen Weg aus der heimatlichen Kleinstadt wies, erlangte der 1965 in Rugby geborene Kunststudent JASON PIERCE erstmals mit seiner Band SPACEMAN 3 internationale Aufmerksamkeit. Psychedelisch durchsetzten Indierock mit starken Gospel-Einflüssen spielt Pierce mit seinem Folgeprojekt, der Band SPIRITUALIZED, bis heute. Nun erscheint das siebte Spiritualized-Album *Sweet Heart Sweet Light*. Während einer Promotion-Reise durch die USA verabredete sich Pierce für dieses *Spex*-Vorspiel via Fernsprecher in einem Hotel in New York, mit offensichtlich unwiderstehlicher Aussicht ...

Spacemen 3
Big City
(Everyone I Know Can Be Found Here)
aus dem Album *Recurring*
RCA — 1990

Jason Pierce, dieser Song Ihrer früheren Band Spacemen 3 klingt wie das symptomatische Statement einer Band, die aus einer Kleinstadt kommt. Gab es in Rugby in Ihrer Jugend lokale Bands, die Sie gut fanden?

Ein paar. Das Seltsame an so einer ordentlichen Stadt wie Rugby ist ja, dass man sie nur ertragen kann, wenn man sich ordentlich betrinkt. Es gab also viele kleine Gruppen von Jungs, die durch die Pubs zogen und Ausschau nach Mädchen hielten. Wir und einige andere interessierten uns aber vor allem für Musik der Sechziger und Rock'n'Roll. Ein paar lokale Bands spielten solche Musik, also versammelten wir uns in den Clubs, in denen diese Bands gerade auftraten.

Erinnern Sie sich noch an deren Namen?

Wir sind später oft mit Bands wie The Push in Rugby aufgetreten. Und ich erinnere mich noch an The Cocks Of Time. The Guaranteed Ugly waren auch Mitglieder dieser Band.

Tolle Namen!

Ja, ein paar von The Guaranteed Ugly spielten bereits 1967 auf dem ersten Album von The Red Crayola *The Parable of Arable Land*.

The Red Crayola
Franz von Assisi
aus dem Album *Malefactor, Ade*
1989 — Glass Records

The Red Crayola. Yeah! Als wir Kids waren, gab es eine Platte, die Lenny Kaye von der Patti Smith Group kompiliert hatte. Sie hieß *Nuggets – Original Artyfacts from the First Psychedelic Era, 1965–1968*. Wie gesagt, wir wollten nicht jeden Samstag besoffen durch die Stadt ziehen und experimentierten daher mit alternativen Formen der Freizeitgestaltung. Amerikanischer Psychic Garage Rock aus den Sechzigern spielte für uns in diesem Zusammenhang ohnehin schon eine wichtige Rolle. Und dann landete auch noch diese absolut erstaunliche Platte bei uns. Sie wurde ein großer Einfluss. The Electric Prunes waren da drauf, The Count Five, Red Crayola ...

Da täuscht Ihr Gedächtnis. The Red Crayola tauchen auf *Nuggets* gar nicht auf.

Wie auch immer – wir hörten außerdem The Gun Club und The Cramps. Das Tolle an Bands wie The Cramps war, dass sie das Gehabe vieler anderer nicht nötig hatten, die so taten, als wären sie total originell: »Das ist unser Sound! Das ist neu! So klingen nur wir!« The Cramps haben ihre Musik gleich in einen historischen Kontext gestellt, als würden sie sagen: »Wenn ihr unser Zeug mögt, dann hört euch unbedingt an, was es so an Rock und Rockabilly vor zehn, zwanzig Jahren gegeben hat ...« Sie haben auch *Hurricane Fighter Plane* gecovert, einen Track vom ersten Red-Crayola-Album, und so von ihrer Musik auf andere Musik verlinkt.

***Franz von Assisi* ist berühmt dafür, im Italien des 13. Jahrhunderts auch zu Vögeln gepredigt zu haben. Das nehmen The Red Crayola hier zum Anlass, ihren Song mit dem Schnattern von Gänsen zu untermalen.**

Ich kannte den Song bisher nicht. Was soll ich dazu sagen? Ich habe ein altes Tape, auf dem sie live beim Berkeley Folk and Art Festival spielen. Eineinhalb Stunden nur Feedback. *Das* war erstaunlich! Wirklich wichtig für mich waren nur die Alben, die The Red Crayola auf dem Label International Artists herausgebracht haben. 1967 und 1968. Allein ihre großartigen Plattenhüllen ...

The Staple Singers
For What It's Worth
aus der Compilation *Freedom Highway*
1991 — Columbia

Natty, der erste Drummer von Spacemen 3, hatte viele Tapes der Radioshows von Alexis Korner, dem legendären Bluesmusiker und Radiomoderator. Natty heißt eigentlich Nicholas Brooker und war vorher auch bei The Guaranteed Ugly. Wo wir gerade davon reden: Ich glaube, auf dem ersten Red-Crayola-Album spielten The Familiar Ugly, nicht The Guaranteed Ugly ... Jedenfalls spielte Korner viel, was mir nicht gefiel – englischen weißen Blues. Traffic, Rory Gallagher und so Zeug. Aber mittendrin gab es plötzlich eine Aufnahme von den Staple Singers: *Tell Heaven* aus den frühen Sechzigern. Das war pure Kirchenmusik.

Was hat Sie daran fasziniert?

Neben der Schönheit ihrer Harmonien hatten die Staple Singers auch dieses seltsame alienartige Blubbern von Pops Staples' Gitarrenspiel. Und: Ich kannte zwar den Blues, ich kannte Soul Music, aber ich hatte mich nie mit den Ursprüngen dieser Musik beschäftigt. Gospel, die Kraft des Call-and-Response-Gesangs, habe ich erst durch die Staple Singers kennengelernt.

War das für Sie eine Art religiöse Erfahrung?

Jede Musik, die mich anturnt, ist eine religiöse Erfahrung, sie drückt auf die gleichen Knöpfe. Auf dem dritten Spiritualized-Album hatten wir den Track *No God Only Religion*. Darum geht es: die Erfahrung machen, ohne glauben zu müssen. Die Leute erwarten von Musik

eine gewisse Authentizität, dass derjenige, der ihnen was vorsingt, es von sich aus tut und nicht, weil er ihnen nur die Botschaft eines anderen überbringen will. Die Leute wollen zu nichts gedrängt werden.

Gospelmusik drängt ihren Zuhörern aber sehr wohl eine Botschaft auf.

Ja, aber sie ist ihrem Wesen nach wahrhaftig. Die Leute singen aus ihrer Perspektive, über das, was sie wirklich glauben. Ob man als Hörer diesen Glauben teilt, ist egal. Es macht auf jeden Fall Eindruck.

Gehen Sie in die Kirche? Kirchenmusik in England klingt ja etwas anders.

Ich bin nie zur Kirche gegangen, ich komme nicht aus einer gläubigen Familie. Also hat mich die britische Kirchenmusik auch nicht beeinflusst. Wenn man allerdings das Glück hat, zum Beispiel den Westminster Cathedral Boys Choir etwas von Messiaen oder Fauré singen zu hören, das ist sowas von *fucking beautiful*. Aber das habe ich erst später verstanden. Solange man die Arroganz der Jugend für sich proklamieren kann, ist man für solche Musik in der Regel nicht offen.

Dank des Internets hat man heute allerdings die ganze musikalische Welt jederzeit zur Verfügung.

Aber das bedeutet nicht, dass man automatisch offener für Neues ist. Entweder gibt man seinem musikalischen Horizont Zeit, sich zu entwickeln, und findet selbst den Weg durch die Welt der Musik, oder man hat jemanden, der einen an die Hand nimmt. Wenn man ganz auf sich allein gestellt plötzlich mitten auf dem unbekannten Terrain einer Peter-Brötzmann-Platte landet, kommt man sich schnell verloren vor.

Thurston Moore,
Evan Parker & Walter Prati
Our Promise
aus dem Album *The Promise*
1999 — Materiali Sonori

Evan Parkers Art zu spielen erkenne ich sofort. Er spielt auch auf meiner neuen Platte wieder mit, am Ende von *Mary*. Eigentlich wollte Peter Brötzmann diesen Part übernehmen. Darauf bin ich schon so stolz, dass es eigentlich egal ist, dass wir dann einfach keinen gemeinsamen Termin finden konnten. In meiner Vorstellung ist es trotzdem Brötzmann, der da zu hören ist …

Mit Evan Parker, dem britischen Free-Jazz-Saxophonisten, haben Sie auch bei dem Elektronik/Improvisationsprojekt Spring Heel Jack zusammengespielt. Wann haben Sie begonnen, sich für improvisierte Musik zu interessieren?

Nun ja, die erste Platte meines Lebens war *Raw Power* von The Stooges. Das war reines Glück, ich hatte keine Ahnung, sah das Cover und dachte: Die will ich! Von den Stooges war der Weg nicht weit zu den MC5, die ja ebenfalls bei Elektra unter Vertrag waren. Das erste MC5-Album *Kick Out the Jam* endet mit dem Sun-Ra-Cover *Starship*. Das war also die Verbindung zur Welt von Sun Ra, die schon seltsam und freier, aber immer noch zugänglich war, weil sie verspielte, beinahe kindliche Qualitäten hat. Und ich hatte – warum auch immer – eine Platte der Band The Godz: *Contact High With The Godz*. Darauf gab es einen Track, der aus zusammengeschnittenen Katzengeräuschen bestand … Sun Ra und The Godz waren es, die mich nach und nach zur improvisierten Musik führten.

War Ihnen dieses Stück, das wir hier hören, *The Promise*, schon bekannt?

Nein. Ich hatte keine Ahnung … Die meisten Leute denken, in der Freien Musik ginge es nur darum, drauflos zu spielen. Aber es geht vor allem um das Zuhören und darum, aufeinander zu reagieren. Dieses Call-and-Response-Spiel gelingt denen hier wirklich gut. Ich meine, Improvisationen … Ich spiele oft … Und …

Mr. Pierce?

Entschuldigung, ich habe nur ein wenig aus dem Fenster geschaut …

Was sehen Sie gerade, wenn Sie aus dem Fenster schauen?

Ich sehe New York. Nichts Spezielles.

Sind Sie in Manhattan?

Ja, in Midtown. Ich habe mich gerade noch so gefreut über das, worüber wir geredet haben, und jetzt habe ich komplett den Faden verloren … Ach ja, ich wollte etwas von einem Club erzählen, dem Café Oto in London. Der ist nur zwei U-Bahnstationen von meiner Wohnung entfernt. Innerhalb von zehn Minuten kann ich drei Meter entfernt von Peter Brötzmann oder Marshall Allen stehen und ihnen zuhören. Wir leben in einer Zeit, in der das Musikgeschäft zu einem reinen Dienstleistungsbetrieb verkommen ist – nach dem Motto: Was immer die Leute wollen, wir liefern es! Aber diese beiden spielen, ohne auch nur einen Gedanken an ihr Publikum zu verschwenden. Ihre Shows waren bei Weitem die aufregendsten, die ich im letzten Jahr gesehen habe.

La Monte Young
Dream House 78'17"
Youtube
Hochgeladen am 17.12.10

Zu der Musik, die man ohne Hilfe des Internets heute kaum mehr entdecken könnte, gehört die LP von La Monte Young und Marian Zazeela: *The Theatre Of Eternal Music – Dream House 78'17"*. Sie erschien 1974. Die A-Seite wurde unter verkürztem Namen auf Youtube hochgeladen. Eine befremdliche, frühe Drone-Musik …

Vor etwa zwanzig Jahren habe ich in New York hin und wieder bei einem Freund in der 17. Straße gewohnt. Eines Tages kam jemand vorbei und sagte: »Lass uns zum Dream House gehen«. Als wir dort ankamen, stellte sich das als Musikinstallation von La Monte Young heraus. Sie war so eingerichtet, dass sie bis zum Ende des Millenniums laufen sollte. Es war ein unfassbar mikrotonales Stück. Es erinnerte mich ein bisschen an die Band Suicide, aber es war viel komplexer. Man musste nur seinen Kopf ein wenig drehen und schon nahm man ganz andere Töne wahr. Es war die überwältigende Realisierung einer einzigartigen Vision – und dabei sehr einfach und direkt. So etwas macht immer den stärksten Eindruck beim Zuhörer. Wenn die Dinge zu komplex werden, nicht nur tonal, sondern auch in den Songtexten … Ich denke immer: Rock'n'Roll ist die Musik, die ich wirklich liebe, und die Musik, die ich sonst noch liebe, muss so einfach sein wie Rock'n'Roll. Was zu kompliziert ist, interessiert mich nicht.

La Monte Young, der zu den prägenden, klassisch geschulten Pionieren der Minimal Music gehört, scheint selbst allerdings nichts von einem Rock'n'Roller zu haben. Er wirkt immer eher wie ein Guru.

Wir haben La Monte Young erst über The Velvet Underground kennengelernt, die stark von ihm beeinflusst waren. »La Monte Young ist Rock'n'Roll« – für mich macht das Sinn, weil es eben Rock'n'Roller waren, die mich mit ihm gefüttert haben.

In einem früheren Interview mit *Spex* haben Sie von einem Tribute-Konzert für La Monte Young erzählt, in dessen Vorfeld sich Ihre damalige Band aufgelöst haben soll …

Keine Ahnung, wovon Sie sprechen. Sie verwirren mich.

Es heißt, sie hätten sich zerstritten, weil Ihre Mitmusiker nicht einsahen, warum sie umsonst bei diesem Konzert auftreten sollten …

Spacemen 3 hatten mal ein Konzert in einem Kinofoyer. Damals experimentierten wir mit Instrumenten, die nicht gerade zum traditionellen Rock'n'Roll-Set gehörten: Es gab eine Saz und eine Sitar. Eine Aufnahme davon hat später irgendein Plattenlabelbesitzer unter dem Titel *A Tribute To La Monte Young* herausgebracht. Er hielt das wohl für einen passenden Titel. Ich glaube, er kam aus Wales. Aber dass sich die Band deswegen aufgelöst haben soll, wäre mir neu.

Spiritualized
Heading for the Top
aus dem Album *Sweet Heart Sweet Light*
Double Six Records — 2012

Dieser Track aus Ihrem neuen Album besteht aus einer einfachen, repetitiven Sing-Along-Melodie, um die über acht Minuten lang ein wabernder Wall of Sound aus unzähligen Noise- und Instrumentalspuren gebaut wird. War es Ihr Ziel, dem Sound einer Phil-Spector-Produktion so nah wie möglich zu kommen?

Ich wollte diesmal ganz einfach eine Pop-Platte machen. Es wird soviel über Avantgardistisches und Ambitioniertes geschrieben … Ähm … Ich schließe mal eben die Tür …

Mr. Pierce?

Ich habe schon wieder Ihre Frage vergessen. Ich sollte vielleicht aufhören, dauernd aus dem Fenster zu schauen …

Sie sprachen davon, dass Sie eine Pop-Platte machen wollten.

Das war die Absicht, ja. Auf jede Platte in meinem Schrank, die den Leuten total ambitioniert vorkommt, die offensichtlich nach den Sternen greift, kommt ein ganzer Stapel von Platten, die ihrem Kern nach Pop-Platten sind. *Clear Spot* von Captain Beefheart zum Beispiel, *Delay 1968* von Can oder das Album der Modern Lovers – die waren alle nicht weniger wichtig als die ganzen Klassiker, über die jeder ständig redet. Die haben sich sozusagen still in die Ecke gesetzt, ohne zu randalieren. Es waren einfach Platten, die man einmal spielt und die dann für immer bei einem bleiben. Ich wollte mit *Sweet Heart Sweet Light* genau so eine Platte machen. Aber dann hat's nicht so richtig funktioniert, ich war nicht zufrieden und habe angefangen, den Song mit einer Idee nach der anderen zu bewerfen. Ich hatte also diesen Sound nicht geplant, er resultierte eher zufällig aus dem Scheitern, wie die meisten guten Ideen in der Kunst.

War dieser Pop-Ansatz für Sie eine persönliche Befreiung, nachdem Ihr letztes Spiritualized-Album *Songs In A & E* ganz im Zeichen der lebensbedrohlichen Lungenentzündung stand, die Sie sich 2005 zugezogen hatten?

Nein. Ich glaube, das hat eher etwas damit zu tun, dass ich älter werde. All diese Pop-Platten, die ich eben erwähnte, sind Platten von älteren Männern. Sie profitieren von Lebenserfahrung und von den Ideen, die man so im Lauf der Zeit aufsaugt. Sollte ich jemals gedacht haben, dass es irgendwie leichter oder befreiender sei, so eine Pop-Platte zu machen – im Gegensatz zu einer abstrakten oder düsteren Platte, wie *Songs In A & E*, dann hätte ich mich schwer getäuscht.

Talk Talk
The Rainbow
aus dem Album *Spirit of Eden*
EMI — 1988

Talk Talk sind ein gutes Beispiel für die Zufälle, über die wir gerade sprachen. Sie haben für diese Platte große Teile mit einem kompletten Orchester aufgenommen – aber am Ende behielten sie nur die Passagen, in denen dem Orchester Fehler unterlaufen waren. So muss man es machen! Meine Freundin arbeitet beim Film und auch da neigt man normalerweise dazu, einer ursprünglichen Vision zu folgen, auch wenn sie nicht funktioniert. Wenn man einen Film ohne einen einzigen Schnitt machen will, egal ob es funktioniert oder nicht, dann ist das Ergebnis meistens Blödsinn.

Talk Talk klingen ein bisschen wie eine introvertierte Pop-Version von Spiritualized. Nach einigen großen Synth-Pop-Hits war ihre Plattenfirma von ihnen aber eher frustriert. Haben Sie jemals die Erfahrung gemacht, dass Ihre Plattenfirma ein neues Album als zu radikal, zu anders abgelehnt hat?

Wie gesagt, ich bin kein Dienstleister. Aber was heißt schon »radikal«? Ich glaube, es ist wirklich unmöglich, »neue Musik« zu machen. Man kann sich ja auch nicht einfach ein neues Tier basteln. Dazu braucht es einen sehr langsamen evolutionären Prozess. Die Leute lauern immer auf den »nächsten großen Schritt« – entweder aus oberflächlicher Langeweile heraus, oder weil sie Angst davor haben, er könnte Sie ins Ungewisse stürzen. Und dabei verliert man aus den Augen, dass Talk Talk zunächst kompakten Pop gemacht haben und ihn dann einfach ein wenig in die Breite zogen. Das war nicht wirklich neu. Und was die Plattenfirmen angeht: Ich hatte nie ein Problem mit denen. Ich mache Platten, jemand anders soll sie verkaufen … ganz einfach. Es gibt gerade diesen Trend, dass Bands auf Tour gehen, um ein Album, das sie einmal vor Jahren aufgenommen haben, komplett aufzuführen. Und andererseits gibt es diese jungen Bands, die bei dem kleinsten Erfolg jedes Störgeräusch und alle Schimpfwörter aus ihren Songs streichen, damit sie ja weiter im Radio gespielt werden … Dass diese Leute sich so verbiegen, nur für diese dumme Vorstellung von Erfolg, das macht mich fassungslos … Aber ich … Ich … Sorry, ich schaue gerade wieder aus dem Fenster …

*

Spiritualized
Sweet Heart Sweet Light
Double Six Records / GoodToGo — 16.03.12

Die Auszeichnung mit dem Mercury Music Prize vor zweieinhalb Jahren brachte ihr weder einen Topseller in den britischen Charts, noch uneingeschränktes Lob: SPEECH DEBELLE hat trotz ihres unbestreitbaren Talents am Mikrofon eine etwas – um es freundlich zu sagen – schwierige Beziehung zum Erfolg. Daran wird nun möglicherweise ihr neues, mitreißend kämpferisches Album *Freedom of Speech* etwas ändern, wie auch die Tatsache, dass sie die Urheberin der ersten offiziellen Hymne der diesjährigen Olympischen Spiele in London ist. Jens Balzer hat die Rapperin für *Spex* getroffen.

S P E E C H D E B E L L E

Manchmal muss man Feuer legen

Text — Jens Balzer
Fotos — Kristin Loschert

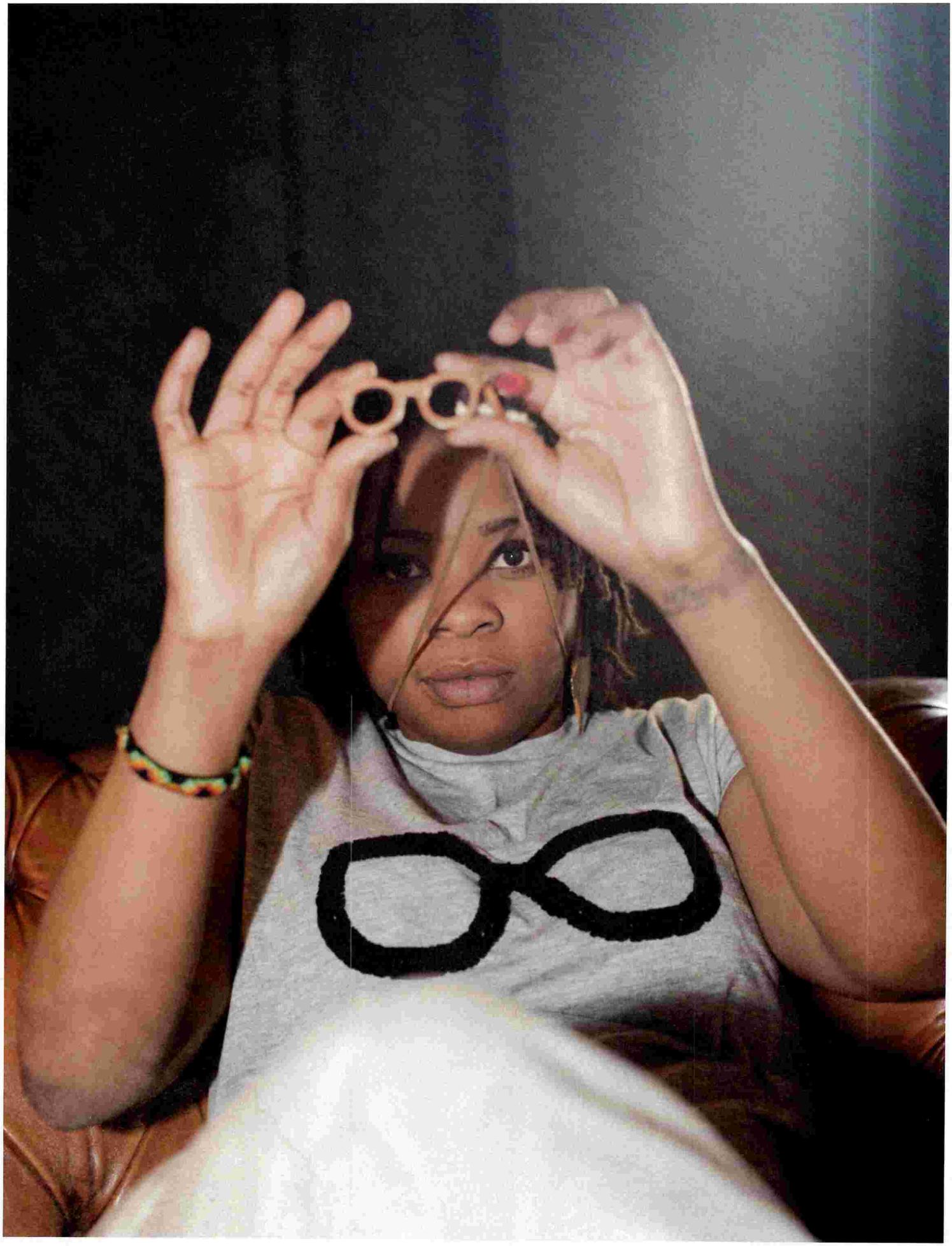
In unserer kleinen Reihe »Selten gespielte Instrumente im Pop« widmen wir uns in dieser Ausgabe: der Oboe. Das zweifellos schönste Pop-Oboensolo des letzten Jahrzehnts fand sich vor drei Jahren in dem Song *The Key* von Speech Debelle: Während die Südlondoner Rapperin im plaudernden Flow über die Unterschiedlichkeit der Menschen philosophierte – »for every Malcolm X there is a President Bush« –, quakte unter ihrer geschmeidigen Stimme eine kecke kleine Bassoboe vor sich hin. Mal folgte sie brav dem Duktus der Sprache; mal rankte sie sich bunt blühend um den Melodiefluss herum; und wenn Speech Debelle sich wieder zu ihrem menschen- und lebensbejahenden Leitmotto hindurchgerappt hatte, applaudierte die Oboe eifrig tirilierend: »Overstanding is the key!«

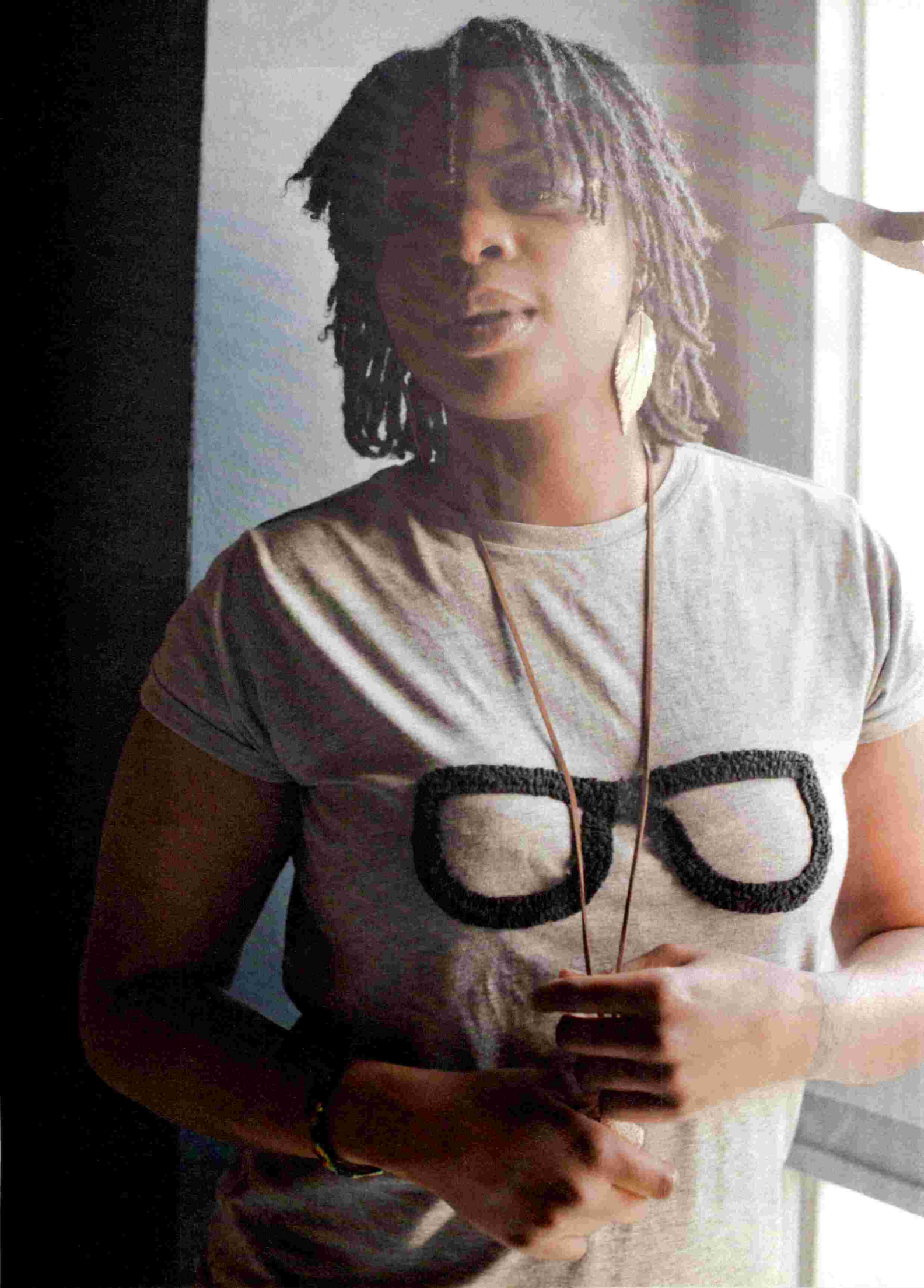
Oboe'n'Bass konnte man diese Musik mithin nennen; außerdem tummelten sich noch gestopfte Trompeten, gezwirbelte Drums und heiter klingelnde HiLife-Gitarren unter den Raps von Speech Debelle.

Als sie Anfang 2009 auf der Bildfläche erschien, klang sie wie nichts, was man sonst aus dem aktuellen Sprechgesangsgewerbe zu hören bekam.

Noch toller als die Musik war nur ihr Sprechgesang selbst: gelassen, aber alles andere als lässig (jedenfalls nicht in dem verdinglichten Sinn des sonstigen Mainstream-Rap); ebenso elegant wie auf kontrollierte Weise aufgeregt und erregt. In ihren Songs erzählte Speech Debelle von ihrem Leben und den Schwierigkeiten, die richtigen Worte für die Erzählung von ihrem Leben zu finden; es ging um »understanding« und »overstanding«; sie berichtete von ihrer Familie, ihrer Mutter, ihren Schwestern und vor allem von ihrem abwesenden Vater, der ihre Mutter verließ, bevor die Tochter geboren war. *Daddy's Little Girl* ist das herzzerreißendst selbstzweifelnde und selbstwidersprüchlichste Liebes- und Hasslied, das man sich vorstellen kann, fern von jeder Larmoyanz und jedem Pathos, von jeder Opferpose und jedem Hassausbruch. Stattdessen befragte Speech Debelle hier geradezu kühl und analytisch ihre eigenen, widerstreitenden Gefühle: auf der einen Seite die Verachtung für den verantwortungslosen Erzeuger, auf der anderen die unauflösbare Verstrickung in sein Schicksal – als handle es sich bei diesem Text tatsächlich um eine vor Publikum ausgetragene Selbstanalyse und »speech therapy«.

»Ich hab angefangen, Gedichte zu schreiben, als ich neun war«, sagt Speech Debelle, »seit ich überhaupt mit Worten umgehen kann, hab ich auch schon gereimt. Hiphop hab ich erst später kennengelernt, und für mich hieß das auch erstmal nichts anderes als: eine Kombination aus Musik und Dichtung. Einer der ersten Hiphop-Tracks, die mich beeinflusst haben, war *Brenda's Got a Baby* von Tupac Shakur« – dessen erste Single aus dem Jahr 1991, in der Tupac passenderweise von den Nöten eines geschwängerten und dann sitzengelassenen jungen Mädchens erzählte.





»Tupac Shakur war eine große Inspiration, vor allem aber auch Rapperinnen wie Da Brat und Lil' Kim.«

Hat sie als Teenagerin also nur US-amerikanischen Hiphop gehört? »Oh ja! Als ich anfing zu rappen, wusste ich nicht mal, dass es britischen Hiphop überhaupt gibt. Ich fand es auch immer total komisch, mit einem britischen Akzent zu rappen, ich dachte, das passt gar nicht zu dieser Art von Musik.« Vom aggressiven, leicht hysterischen Stil der meisten Grime-MCs von Wiley bis Warrior Queen ist Speech Debelle jedenfalls ebenso weit entfernt wie von den dazugehörigen elektronischen Produktionsweisen. Es gibt bei ihr weder Loops noch Samples zu hören, und der Bass wobbelt nicht, er wird gezupft und gestreichelt. Bezüge zu irgendeiner Art zeitgenössischer Clubmusik finden sich kaum – eher schon zu jazzinspirierten Neunziger-Jahre-Rap-Crews wie den Digable Planets und A Tribe Called Quest.

Zu Jazz habe sie jedoch überhaupt keine Beziehung, sagt sie; und es stimme auch nicht, dass ihre Musik keine Computermusik sei. Man höre es den fertig produzierten Songs bloß nicht mehr an. »Die Songs der ersten Platte hab ich alle komplett am Computer komponiert und vorproduziert. Die Streicher waren Midi-Streicher, die Drums kamen vom Keyboard. Ich hatte damals gar keine andere Möglichkeit! Aber es stimmt schon, ich wollte nie, dass es am Ende wie digitale Musik klingt, ich hatte beim Komponieren und Produzieren von vornherein *richtige Musiker* im Kopf. Nachdem ich den Vertrag mit meinem Label Big Dada bekommen hatte, bin ich mit dem Produzenten Wayne Lotek in Australien ins Studio gegangen und habe dort alles, was ich im Kopf hatte, mit den von ihm zusammengetrommelten Sessionmusikern neu eingespielt. Und was soll ich sagen? Alles, was ich mir über Monate und Jahre mühsam erarbeitet hatte, Akkord für Akkord … das hab ich den Musikern im Studio vorgelegt, und die spielten einfach drauflos und trafen fast sofort den Punkt, den ich haben wollte … Wahnsinn, wie schnell das alles gehen kann, wenn man sein Instrument richtig beherrscht!«

Speech Therapy, Speech Debelles Debütalbum, erschien im Sommer 2009, erhielt – zumindest in Großbritannien – eine Reihe euphorischer Kritiken, wurde vom breiteren Publikum allerdings weithin ignoriert. Das änderte sich auch nicht, als das Album Ende des gleichen Jahres sogar mit dem Mercury Prize ausgezeichnet wurde, dem wichtigsten von Kritikern vergebenen Musikpreis in Großbritannien. Üblicherweise pflegen die damit prämierten Künstler und Bands – wie etwa 2010 The xx – anschließend auch in die Mainstream-Charts aufzusteigen. Bei Speech Debelle passierte hingegen nahezu nichts, das Album verkaufte sich insgesamt kaum mehr als 10.000 Mal, bei den folgenden Konzerten spielte sie – wie die britische Boulevardpresse hämisch vermerkte – vor halbleeren Sälen.

Berichte, sie habe sich daraufhin wütend von ihrem Label getrennt, um wenig später reumütig zu Big Dada zurückzukehren, weist Speech Debelle heute zurück: »Wir haben uns bloß irgendwann einmal gegenseitig am Telefon angeschrien, weil ich gerade einen verdammt schlechten Tag hatte … das ist aber auch schon alles.« Richtig ist allerdings, dass sie zur gleichen Zeit dem britischen Radio die Schuld daran gab, dass ihre Platte nicht zum erhofften Erfolg wurde. Für die *Black Music*-Sender sei ihre Musik wohl nicht schwarz genug, hatte sie damals geklagt. Wie kam sie darauf? »Wissen Sie«, sagt Speech Debelle, »alle unsere schwarzen Radiosender werden von kaukasischen Leuten geführt – sie sind es, die bestimmen, was *schwarz* überhaupt heißt. Das kann man als kaukasischer Mensch ja auch viel leichter; als schwarzer Mensch definiert man sich schließlich nicht als schwarz, sondern als Mensch. Wenn ich nach Jamaika fahre – meine Familie hat jamaikanische Wurzeln –, dann würde da niemand auf den Gedanken kommen, mich als schwarz zu betrachten. Schwarzsein: Das ist ebenso eine Erfindung von Kaukasiern wie *Schwarze Musik*. Und die Kaukasier, die in der Musikindustrie das Sagen haben, haben schwarze Musik nun mal im Sinne dieses digital geprägten *Urban Style* definiert. Mit diesem Stil habe ich nichts zu tun.«

Dabei ist es nun auch auf ihrem neuen, zweiten Album geblieben – obgleich *Freedom of Speech* deutlich Mainstream-orientierter wirkt als die erste Platte. Statt Wayne Lotek hat als Produzent diesmal Kwes gewirkt, ein 25-jähriger Musiker aus South London, der zuvor hauptsächlich durch seine Zusammenarbeit mit der Soundbastlerin und Hochgeschwindigkeits-rapperin Micachu bekannt geworden ist. Unter seiner Kuratel ist der entspannte Minimalismus des Vorgängeralbums – sagen wir einmal – auf radiofreundlichere Weise aufgepumpt worden. Die nach wie vor reduzierten Strukturen werden nicht mehr durch jazzhafte Ornamentik bereichert, sondern vielmehr durch dick aufgetragene Streicher und schwere, aber nicht schroffe, an den Ecken und Kanten schön abgeschliffene E-Gitarren-Riffs. Das kann man bedauern, weil es die vorher so luftigen, scheinbar spontan gewirkten Texturen der Musik nunmehr übertönt. Auch ist die Platte komplett oboenlos. Andererseits:

Die neue Dramatik, die Steigerung des Pathos passt gut zu dem Umstand, dass auch in den Texten die Introspektion durch Imperative ersetzt worden ist.

Statt Selbstzweifeln gibt es jetzt Aufrufe zur Selbstermächtigung und Selbstbestimmung zu hören: die Aufforderung an sich selbst, den untreuen Freund endlich zu verlassen (*X Marks the Spot*), oder die erschlaffte Beziehung zu beenden (*Elephant in the Living Room*); die Aufforderung an alle unzufriedenen Menschen, ihren Zorn in positive Energie zu verwandeln (*Eagle Eye*), oder an die Menschheit im Ganzen, mit generell besserer Laune nach »spiritual wealth« zu streben (*Live for the Message*).

Bis die Harmonie sich über den Globus verbreitet, muss aber noch mancher Aufstand stattfinden: In dem Song *Blaze up a Fire* – mit Gast-Raps von Roots Manuva und Realism – versucht Speech Debelle, sich in die Perspektive der aufständischen britischen Jugend zu versetzen. Manchmal müsse man eben Feuer legen, wenn es keine andere Möglichkeit gebe, auf sich aufmerksam zu machen – und zu einer eigenen Sprache, einem eigenen Bewusstsein finden: »Unplug your mind!« Das Stück wurde vor den Riots im vergangenen Sommer geschrieben; doch als die Aufstände und Plünderungen begannen, habe sie es sofort ins Netz gestellt, erzählt Speech Debelle. Wie waren die Reaktionen? Hat man ihr nicht vorgeworfen, mit den Plünderern zu sympathisieren? »Nein, überhaupt nicht,

ich hab nur positives Feedback erhalten. Der Song erklärt sich ja auch wirklich selbst: Ich billige nicht die Gewalt; ich stelle nur die Frage, warum Gewalt in unserer Gesellschaft so oft das einzige Mittel zur Kommunikation ist. Und wer das nicht versteht: fuck off! Für solche Leute mache ich ohnehin nicht Musik.«

Dass die Musik und die Stimme bei allem Pathos und aller Intensität dennoch nicht in blanken Zorn oder schlichtes Gekeife kippen: das ist der große künstlerische Erfolg, den Kwes und Speech Debelle auf *Freedom of Speech* errungen haben.

Man höre dagegen die bombasthubernde Hilflosigkeit, mit der amerikanische Sängerinnen und bisweilen auch Rapperinnen von Rihanna bis Beyoncé auf ihren neueren Platten oder – häufiger noch – in ihren Live-Shows auf das klassische Rock-Instrumentarium zurückgreifen: schlimm! Hier hingegen bleiben Stimme und Sounds, musikalischer Vorder- und Hintergrund in einem fein tarierten Verhältnis; an den besten Stellen dient die Kraft der E-Gitarren und Live-Drums sogar noch dazu, der Stimme im Widerschein einen besonderen Eindruck von Verletzlichkeit zu verschaffen.

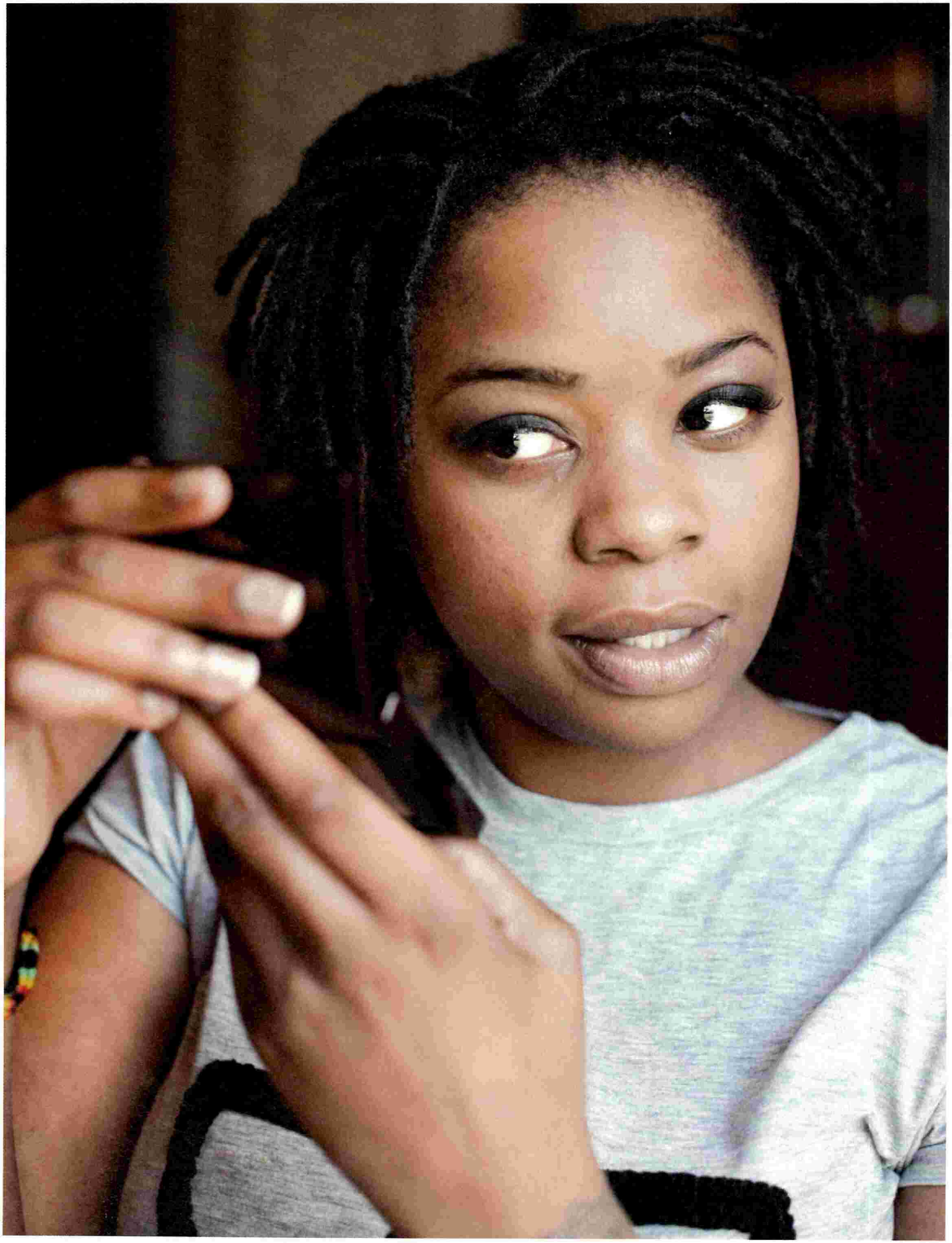
Beim letzten Stück, *Sun Dog*, wird die Wucht der begleitenden Instrumente gar so groß, dass Speech Debelle selbst sich dagegen kaum noch durchsetzen kann; ziemlich untypisch für einen Rap. »Ich wollte, dass es wie Stadionrock klingt«, sagt sie – aber war es nicht verdammt schwierig, in solch einem musikalischen Rahmen mit der Stimme noch die Balance zu halten? »Es besteht die Gefahr, in einem derartigen Rahmen vom Rappen ins Singen zu kippen. Wenn man zu singen anfängt, ist alles wieder ganz einfach. Aber wenn man das nicht will, dann muss man genau wissen, bis zu welcher Grenze man gehen kann.«

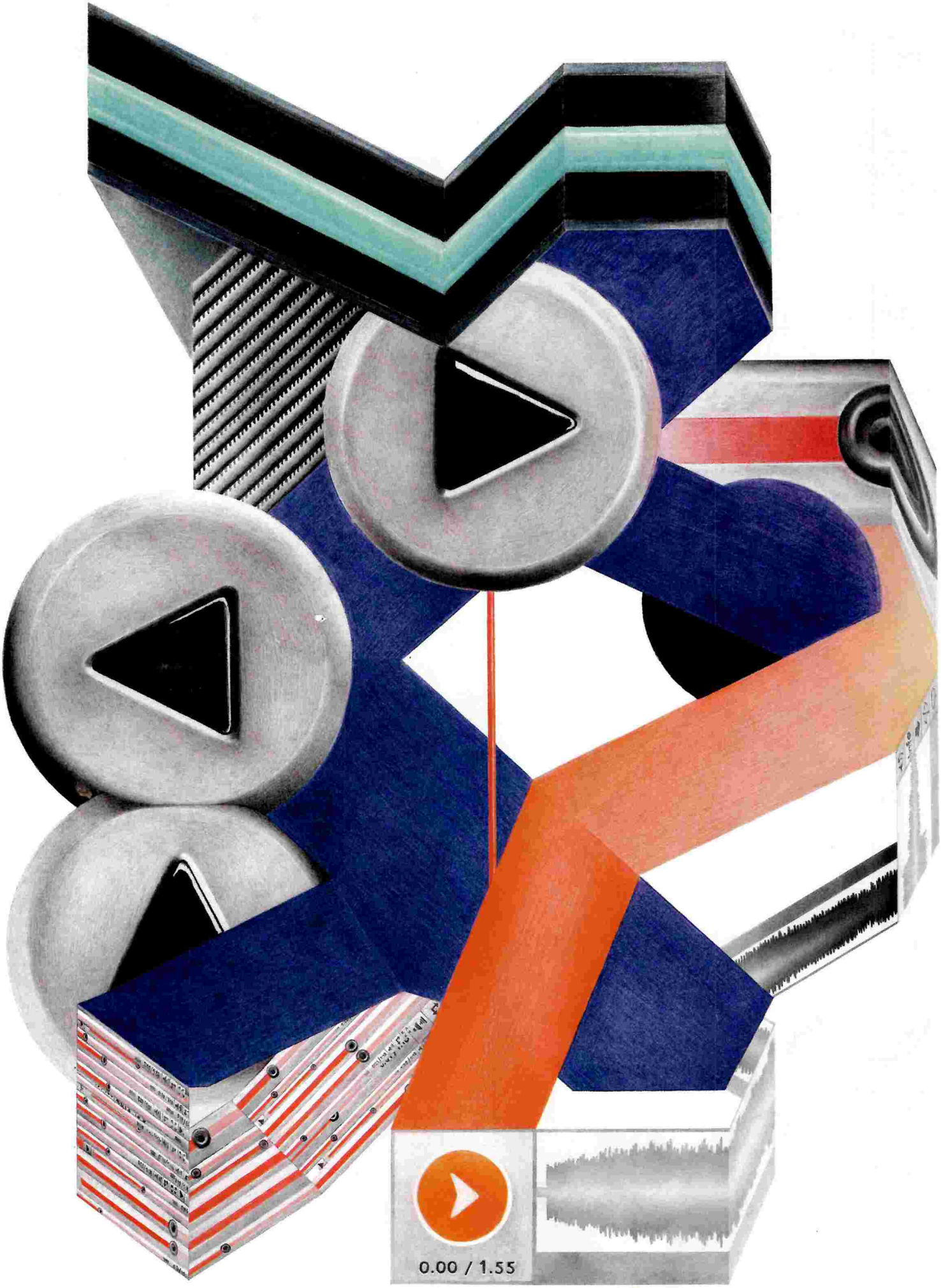
Ob sie mit dieser Art von sich selbst dekonstruierendem Mainstream-Rock-Rap nun auch in den Mainstream-Medien Erfolg haben wird: dem sehen wir mit Interesse entgegen.

Immerhin mit einem Titel wird Speech Debelle die Weltöffentlichkeit garantiert erreichen: *Spinning* von ihrer ersten LP ist als erster offizieller Song der Olympischen Spiele 2012 in London ausgewählt worden. Allerdings nicht im Original, sondern in der Coverversion von Tinchy Stryder und Dionne Broomfield. »Aber«, sagt Speech Debelle stolz, »sie haben ihn nur unwesentlich verändert; der Refrain und die Bridge sind identisch, man erkennt sofort, dass es mein Song ist.« Wird sie denn selbst bei den Spielen performen? »Ach nein, dazu bin ich nicht eingeladen … aber ich werd mir das Ganze im Fernsehen anschauen! Auf das Finale im 100-Meter-Lauf bin ich schon ziemlich gespannt.«

*

Speech Debelle
Freedom of Speech
Big Dada / RTD — 10.02.12




0.00 / 1.55

Das altbekannte MIXTAPE aus Plastik und Magnetband fristet seit langem eine Liebhaberexistenz in den Nerd-Foren. Allerdings erfreuen sich Formate, die ebenfalls Mixtape genannt werden, obwohl sie rein virtuellen Charakter haben, höchster und weiterhin steigender Beliebtheit. Was genau also ist das, was Plattenlabels, DJs und nicht zuletzt Newcomer-Acts wie The Weeknd im Netz am laufenden Band unter diesem Namen veröffentlichen? Thomas Hübener spult erst einmal weit in die Geschichte zurück, um in seinem Essay die Dimensionen der aktuellen Mixtape-Mode in den Blick zu bekommen.

D I G I T A L E R B A N D S A L A T

Über die merkwürdige Beliebtheit des Mixtapes

Text — Thomas Hübener
Illustration — Patrick Klose

Erinnert sich jemand an die Zeit, als der geflüsterte Satz »Darf ich dir ein Mixtape aufnehmen?« fast schon die Vorstufe zur Frage »Willst du mit mir schlafen?« bildete? Als man das, was in direkter Rede unsagbar schien, auf die 90 Minuten einer *Compact Cassette* bannte und der (oder dem) Angebeteten als Zeichen amouröser Involviertheit anvertraute? Das Kunststoffgehäuse der 1963 von der Firma Philips auf den Markt gebrachten Audiokassette fungierte für Millionen junger Menschen als eine Art verschenkbare Herzkammer, und auf dem Magnetband war gespeichert, was es in diesem Herz so zu lesen gab. Das Mixtape war so Liebesbrief und Psychogramm des Absenders zugleich. Seine Anfertigung als vorweggenommener erotischer Akt lässt sich mit dem Zusammenstellen einer CD-R oder MP3-Playlist mit ein paar wenigen Klicks in unseren digitalen Zeiten nicht vergleichen: Nach der Ausarbeitung einer Reihenfolge mit dem genau austarierten dramatischen Spannungsbogen musste jede Platte und jede CD einzeln aufgelegt, eingeschoben und abgespielt werden. Diese Investition von Echtzeit bei der Kompilierung hieß auch, dass dem Empfänger Lebenszeit geschenkt wurde. Die dialektisch-binäre Verklammerung von zwei Seiten zu nur einem Tape verführte dazu, die A-Seite von der B-Seite kommentieren oder relativieren und vielleicht eine neue Persönlichkeitsfacette der Taperpsyche zum Vorschein kommen zu lassen. So ließ sich einer melancholischen *Late Night Listening Side* eine hoffnungsvoll schimmernde *Early Morning Dance Side* gegenüberstellen. Im besten Fall kriegte die Zielperson mit, dass mit diesem Schimmern sie selbst gemeint war.

Der Reiz der persönlich zusammengestellten Kassette bestand nicht nur in ihrer prädigitalen Haptik, sondern auch in ihrer kostbarkeitssteigernden Vergänglichkeit. Nach zehn bis fünfzehn Jahren kommt es zu Auflösungserscheinungen wie Dumpfheit des Klangbildes, Leiern oder im schlimmsten Fall Bandsalat. Die Magnetinformationen beeinflussen sich im Lauf der Zeit gegenseitig, so dass man Geistertöne hört und in Pausen auf Seite A leise das auf der gegenüberliegenden Seite B gespeicherte Lied zu hören bekommt. Natürlich gab es diverse Unterkategorien des Mixtapes, wie die *Bitte-komm-zurück*-Compilation, das *Unter-Tränen-Schlussmach*-Tape oder

die *Willst-du-wirklich-gehn?*-Elegie. Und selbstverständlich existierten auch ganz andere Genres. Mit der Ausbreitung von Stereoanlagen in Autos kam es zu *Driving Tapes*, und der erste Sony Walkman im Jahr 1979 war ein bahnbrechender Schritt im Prozess der Bildung von Enklaven des Privaten inmitten des Öffentlichen. So konnte man in der U-Bahn sitzen und gleichzeitig mit Morrissey im Auto der Angebeteten, wenn man *There Is A Light That Never Goes Out* hörte. Der Technikphilosoph Günther Anders bezeichnete das Phänomen einer solchen räumlichen Mehrfachexistenz als *Schizotopie*, also als *Raumgespaltenheit*. Heute ist das Anderswo-Sein die Regel, und die Frage ist nur, ob die allgegenwärtigen digitalen Fluchthelfer aus dem Hier und Jetzt wie Mobiltelefone und iPads tatsächlich in allen Fällen eine Befreiung bedeuten oder bisweilen nicht eher eine Aushöhlung und Verflachung des physischen Aufenthaltsortes. Denn es könnte ja sein, dass mir nicht nur Morrissey, sondern auch der gegenübersitzende Typ in der U-Bahn etwas zu sagen hätte.

Die Zeit der Kassette ist vorbei oder führt – was aufs Gleiche hinausläuft – in den Nerd-Nischen eine Liebhaberexistenz. Und dennoch wimmelt es, zumindest dem Namen nach, derzeit von Mixtapes.

Zum einen findet man sie in der Hiphop-Szene, wo Nachwuchsrapper auf sich aufmerksam machen, indem sie auf zum kostenlosen Download angebotenen *Mixtapes* ältere Tracks oder deren Bestandteile mit neuen Lyrics versehen. So werden vorhandene Stücke durch Überschreibungen kurzerhand zum Palimpsest weiterverarbeitet – ein Verfahren, mit dem 50 Cent seine Karriere startete. Das Ergänzen des schon Bekannten um etwas Neues zwecks Selbstpromotion kommt der postmodernen Aufmerksamkeitsökonomie in der Ära der Reizüberflutung entgegen. Allerdings ist es ohne die Zahlung teils horrender Sample-Gebühren illegal. Und weniger finanzstarke Musiker, die in der vermeintlich schwer kontrollierbaren Virtualität des Internets eine sichere Ablagestelle für ihre Werke wähnten, haben bisweilen ihre böse Überraschung erlebt.

Immer mehr Künstler bezeichnen aber auch ihre regulären Alben als *Mixtapes* – am prominentesten vielleicht der kanadische R&B-Crooner Abel Tesfaye, der unlängst unter seinem Künstlernamen The Weeknd sein drittes Werk zum kostenlosen Download ins Netz gestellt hat. The Weeknd sampelt von Siouxsie And The Banshees über Beach House, Cocteau Twins und Kate Bush zwar alles Mögliche und gibt auf diesem vorerst letzten »Tape« *Echoes Of Silence* auch eine fulminante Version des Michael-Jackson-Klassikers *Dirty Diana* zum Besten – von einem Mixtape im Sinne einer Compilation oder eines DJ-Mixes kann indes trotz aller Anverwandlungen und Einspeisungen musikalischen Fremdmaterials keine Rede sein. Was könnte der Grund für diese mutwillige Falschetikettierung sein? Wir haben es hier jedenfalls nicht mit einer taktischen Tiefstapelei von Tesfaye zu tun, die darauf abzielen würde, potenziellen Verrissen des eigenen künstlerischen Werks mit dem Hinweis darauf, es handle sich ja »nur« um ein Mixtape, den Wind aus den Segeln zu nehmen. Auch deutet nichts darauf hin, dass sich The Weeknd zum postmodern-autorbegriffskritischen Bricoleur erklärt, der aus Vorhandenem Neues schafft.

Vermutlich verspricht der Terminus *Mixtape* momentan einfach die höhere Hipness und klingt nicht so verstaubt und vordigital wie *Album*. Dass dabei einfach ein zeitlich weiter zurückgreifender Retroismus durch einen jüngeren ersetzt wird, bleibt freilich paradox.

Zunehmender Beliebtheit als sogenanntes *Promo-Tool* erfreut sich das Mixtape auch bei Plattenfirmen, die die Stücke neuer Signings zusammen mit denen etablierter Künstler auf kostenfrei downloadbaren Compilations versammeln. So etwa der Fall beim *International Tapes Mix* des angesagten John-Maus-Labels *Upset The Rhythm*. Hochgeladen auf die Soundcloud-Plattform, lässt sich hier ohne großes finanzielles Investment austesten, ob es für eine Band einen Markt gibt oder nicht. Die User geben durch Likings, Downloads, Kommentare und Blog-Diskussionen ihr Feedback ab.

Ein weiteres Beispiel für solch raffinierte unentgeltliche Marktforschung bietet derzeit die deutsche Version des einst von Andy Warhol gegründeten *Interview Magazine*. Schon Monate vor dem Print-Launch Ende Januar war auf der Facebook-Pinnwand des Magazins eine Reihe von Einträgen unter dem Titel *Endloses Mixtape* zu finden. Dahinter verbargen sich bei Redaktionsschluss 73 durchnummerierte Links auf YouTube-Videos. Auch hier lässt sich über die Feedbackwirkungen und Likings ermitteln, wo denn die Präferenzen der erst noch zu schaffenden eigenen Zielgruppe liegen könnten. Man kann diese Tendenzen verbrämen oder vom mündig werdenden Konsumenten sprechen, der nicht mehr nur passiv entgegennimmt, was auf den Markt gespült wird, sondern aktiv mitproduziert, was dort auftaucht. Der Konsument wird ein Stück weit Produzent. Der amerikanische Futurologe Alvin Toffler prägte für diese Verschmelzung von *consumer* und *producer* den Hybridbegriff des *prosumer*. De facto folgt diese Einbindung des Users aber nur der Logik jeder Castingshow: Man schaut schon einmal im Vorfeld, ob es sich lohnt, jemanden zum Star – oder Indiestar – aufzubauen oder nicht.

Abgesehen von dem Namen *Mixtape* haben diese Marketingversuchsballons wenig mit der libidinösen Aura des Zusammenstellens ausgewählter Musik am heimischen Kassettendeck für eine einzelne Person zu tun. Das soll nicht nostalgisch klingen. Schließlich gab es schon immer Mixe, die an einen größeren Adressatenkreis gerichtet waren. Mitte der 1970er Jahre verkauften DJs wie Grandmaster Flash oder Afrika Bambaataa Live-Aufnahmen ihrer Clubsets auf Kassetten, abgesehen davon gibt es schon lange Best-of-Sampler, und mitunter lässt sich auch eine ganze Band als Mix ihrer Einflüsse beschreiben. Das Irritierende an den neuen Mixtapes ist nicht vorrangig ihr prekärer ontologischer Status: Weder sind sie ja Tapes noch sind sie – wie das Beispiel des *Endlosen Mixtapes* des *Interview Magazine* mit seinen Videoverlinkungen zeigt – zwangsläufig auf Musik beschränkt. Anders als beim Magnetband gibt es auch keine maximale Laufzeit. Letzteres geht zu Lasten der Dramaturgie: Es gibt kein Seitenende mehr, auf das noch zuzusteuern wäre, keine Beschränkung, in der sich frei nach Goethe erst der Meister zeigen könnte.

Das Irritierende und bei näherer Betrachtung Traurige an den neuen Mixtapes liegt vielmehr in der Logik, der sie folgen: Als Promo-Werkzeug oder Instrument zur Zielgruppensondierung dienen sie einem Mechanismus, der dafür sorgt, dass das Publikum das kriegt, was es eh immer schon möchte.

Kunst on demand. Anders als beim persönlichen Mixtape bleiben böse Überraschungen – zum Beispiel das U2-Stück auf dem *Bitte-komm-zurück*-Tape – aus. Der Haken: gute Überraschungen leider auch. Oder genauer: Überraschungen bleiben überhaupt auf der Strecke. Und das ist eine Signatur unserer Zeit. Die Reibung an etwas, das nicht auf den ersten Blick gefällt, fällt zunehmend weg. Deshalb kauft oder klickt man lieber, was Kunden kauften oder klickten, die kauften oder klickten, was man selbst kaufte oder klickte. Das Bewusstsein, dass die Liebe zu einem Künstler auch mit Arbeit verbunden sein kann, dass man sich ein Stück manchmal schönhören muss, oder – übertragen auf Literatur – dass man sich durch die ersten 100 Seiten eines Buches vielleicht ein wenig quält, dann aber umso höheren Lohn erhält, ist im Schwinden begriffen. Das Kunsterlebnis wird mit so viel Gleitgel bestrichen, dass es auch die letzten Reste von Konfrontativität und Gefahr verliert. Das leistet einer Skiptasten-Mentalität Vorschub, die alles, was nur ein wenig anders ist als gewohnt, ausblendet. Kann das gut sein?

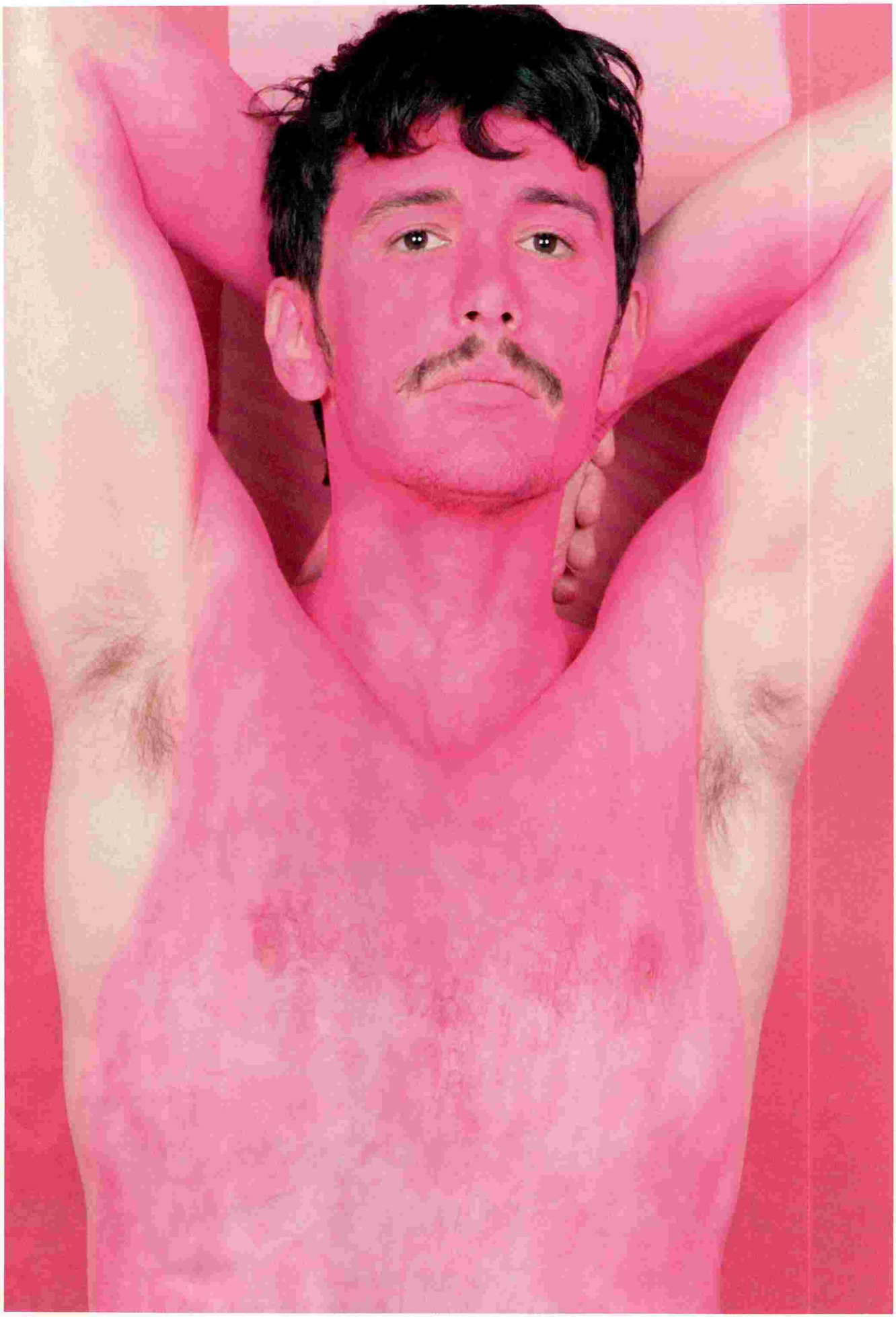
*

Fotos — David Benjamin Sherry

Wow! – So lautet die naheliegende Reaktion auf JAMES FRANCOs Curriculum Vitae. In der Regel erschöpfen sich Berichte über den 33-jährigen Amerikaner in der faszinierten Auflistung seines multiplen Schaffens als Schauspieler, Künstler, Filmemacher, Schriftsteller und, und, und – ergänzt wahlweise um Zuschreibungen wie »ambitioniert«, »overhyped« oder »post-modern«. Tatsächlich rangiert Francos Hyperaktivität nah am Burnout.

Inside James Franco

Hollywood besetzt ihn mit Vorliebe in der Rolle des Verführers und des Wissenden, doch das liegt nicht nur an Francos gewinnendem Lächeln, sondern auch an seinem manischen Willen zur Selbstermächtigung: Er ist ein Schulabbrecher, der umso eifriger in den Schoß der Bildung zurückkehrt, und er ist ein Anti-Karrierist, der sich in zig parallelen Projekten so zu verzetteln droht, dass inzwischen fast niemand mehr fragt »Mit wem schläft James Franco?«, sondern alle nur rätseln: »WANN schläft James Franco?« Als Autor, Regisseur und Künstler befasst er sich mit Sexualität und Gewalt, vertieft sich in die seelischen Abgründe gequälter Künstler und dissoziativer Serienmörder. Wählt er den Weg des (Selbst)Zerstörers? Was bei ihm Selbstverwirklichung und was Selbstdarstellung ist, lässt sich kaum unterscheiden. Darum stellt Franco nicht nur eine der interessantesten Figuren unserer Zeit dar, sondern den pathologischen Star par excellence.



Rendezvous mit dem Rebellen

Wes Lang
Nice and Easy, 2011
Acrylic on paper, 21,5 x 27,9 cm

Eine Reportage von James Francos *Rebel*-Set

Text — Marc-Edouard Leon
Übersetzung — Nicolas Hennemann

James Franco live bei der Arbeit zuzuschauen ist möglich, wenn man mitmacht und Teil seines Schaffens wird. Im September 2011 übernahm der kalifornische Videokünstler und Autor Marc-Edouard Leon eine Rolle in einem improvisierten Nachtdreh, der zum *REBEL PROJECT* gehört, einer Reihe von Kunstbeiträgen, in denen Franco mit Harmony Korine oder Künstlern wie Ed Ruscha und Douglas Gordon kooperiert und sich mit dem amerikanischen Mythos von Rebellion und dessen legendärer Inkarnation James Dean befasst. Dabei kam Leon auf dem Gelände des legendären Hotels Chateau Marmont in West Hollywood, das als Schauplatz für den Dreh diente, der Kamera in Francos Hand genauso nah wie jeder Menge Sextoys. Seiner klatschnassen Reportage folgt ein Interview, in dem James Franco offenbart, was ihn antreibt und wie man in der »Post-Schock-Gesellschaft« noch schockieren kann. Vorhang auf!

Ich werde durch ein verschlossenes Tor geführt, einen gepflasterten Weg entlang, der von exotischen Pflanzen gesäumt ist. Hin zu einer waldgrünen Handwerkerhütte, genannt Bungalow 2. Beim Betreten des abgelegenen zweistöckigen Gebäudes fällt einem gleich das Vierziger-Jahre-Mobiliar ins Auge, das jedoch weder verschnörkelt ist, noch besonders gepflegt aussieht. Nichtsdestoweniger erinnern diese Möbel an den ursprünglich geplanten Verwendungszweck des Chateau Marmont als Eigentumswohnanlage. In der Ecke des Wohnzimmers steht ein Flatscreen, was sofort den Eindruck revidiert, man sei durch eine Zeitschleife direkt im Goldenen Zeitalter Hollywoods gelandet.

James Franco ist noch nicht da. Eine Filmcrew bereitet sich auf die Dreharbeiten vor. Auf dem Boden ein Karton mit 8mm-Kassetten, daneben ein Berg aufblasbarer Gummipuppen, die man in Blue Jeans und weiße T-Shirts gesteckt hat. Einigen wurden Schnurrbärte und Brustbehaarung aufgemalt, um sie als Männern zu markieren. Ihre Münder zur Schwanzaufnahme weit geöffnet, scheint ihnen ein Ausdruck der ständigen Verwunderung ins Gesicht geschrieben.

Adarsha Benjamin betritt den Raum, gestylt im Halbstarken-Look der fünfziger Jahre. Gemeinsam mit Francos Produzent Vince Jolivette und dem Kurator Dominic Sidhu hat die 26-jährige Fotografin Franco dabei geholfen, *Rebel* auf die Beine zu stellen, ein ambitioniertes Kunstprojekt, das am 3. September bereits auf der Biennale von Venedig vorgestellt wurde. Die Ausstellung beinhaltet Gemeinschaftsarbeiten mit und Beiträge von Kunstgiganten wie Paul McCarthy, dessen Sohn Damon, Ed Ruscha, Aaron Young, Douglas Gordon und Harmony Korine. Zwar ist nichts Genaues bekannt, doch ich weiß, dass ich hier nun im Chateau bin, um an einem von Francos eigenen Beiträgen zu *Rebel* mitzuwirken. Es scheint, als solle das Programm des heutigen Abends eine Untersuchung jener Sex-Eskapaden sein, zu denen es angeblich am Set von *Rebel Without a Cause* (dt. Titel: *... denn sie wissen nicht, was sie tun*) zwischen Cast und Crew kam.

Ich folge Benjamin in einen behelfsmäßig zur Maske umfunktionierten Raum. Hier wird gerade Tamzin Brown, eine anmutige rothaarige Theaterschauspielerin aus London, in das Ebenbild von Natalie Wood verwandelt, der Teenager-Protagonistin aus *Rebel Without a Cause*. Brown stieß zu dem Projekt, nachdem sie für einen Kurzfilm, den Franco zusammen mit Harmony Korine drehte, vorsprach. »Dort spielte ich die rechte Hand von James Dean in einer Mädchengang, die mit Macheten und BMX-Rädern bewaffnet sind«, erzählt sie. »Während der Mittagspause machte Harmony Fotos von mir mit einer James-Dean-Maske als Schamhaartoupet.«

Eine Maskenbildnerin, die in der von Sam Raimi gedrehten 200-Millionen-Dollar-Produktion *Oz: The Great and Powerful* mitgearbeitet hat, in der Franco den Zauberer verkörpert, hat angeboten, die Perücken für die heutige Nacht zu übernehmen. »James will, dass nur Frauen die männlichen Schlüsselrollen aus *Rebel Without a Cause* spielen«, sagt sie. »Deswegen habe ich diese Echthaarperücken so gestylt, dass sie wie die Frisuren im Film aussehen.« Sie hält drei Schmalzlockenperücken hoch. »Die hier ist James Dean. Und diese hier Dennis Hopper. Der spielte übrigens in *Rebel Without a Cause* seine erste Rolle. Und die dritte Perücke ist Sal Mineo. Das ist der kleine Junge, der sich in James Dean verliebt.«

Adarsha Benjamin verwandelt sich in Hopper und wird von Franco gebeten, Fotos genauso zu machen, wie Hopper sie auf seinen Filmsets zu machen pflegte.

»James geht es darum, die vierte Wand einzureißen, die Grenzen zwischen Zuschauern und Mitwirkenden zu verwischen«, sagt Benjamin.

»In New York hat er diese Show gezeigt, *Collage*, bei der jeder eine kleine HD-Kamera in die Hand bekam, um die Performance zu filmen, und das wurde simultan auf große Bildschirme übertragen.« Benjamin erklärt weiter, dass während der heutigen Performance verschiedenste Aufnahmegeräte zur Verwendung kommen, von einer 8mm-Kamera über eine digitale Spiegelreflexkamera, bis zu Einwegkameras, iPhones und einer Polaroid-Kamera.

Nina Ljeti, eine junge NYU-Studentin, verwandelt sich in James Dean. Eine hochgekrempelte Jeans, ein schneeweißes Shirt und die rote Jacke verleihen ihr die ikonische Coolness, die Dean einst verkörperte. Die Schauspielstudentin lernte Franco zu Beginn ihres Studiums kennen, was dazu führte, dass sie in *Collage* die Rollen des Stanley und der Stella aus *A Streetcar Named Desire* spielte.

Als ich an der Reihe bin, starrt mich die Visagistin entmutigt an.

»Du hast einen Bart«, sagt sie. »Wie sollst du da als Frau durchgehen?«

»Keine Ahnung«, gebe ich zu. »Ich weiß ja noch nicht mal, was hier von mir erwartet wird.«

»Aus dir machen wir Vampira«, lacht Benjamin. Ich höre zum ersten Mal, dass ich die Rolle der grausigen Moderatorin der Fünfziger-Jahre-Horror-Fernsehsendung spielen soll. »James sagte mir, dass du dich rasieren müsstest.«

»Vampira?«, frage ich. »Was hat die denn mit *Rebel Without a Cause* zu tun?«

»Sie war mit James Dean befreundet«, erklärt mir Benjamin.

Tamzin Brown gibt mir ein wunderschönes Vintage-Kleid aus ihrer Garderobe, bevor sie den Concierge telefonisch um ein Rasiermesser und Rasierschaum bittet. Nachdem der Bart ab ist, bindet die Visagistin meine Haare zusammen, setzt mir eine lange, dunkle Perücke auf, trägt Mascara und Grundierung auf und vollendet ihr Werk mit ein wenig blutrotem Lippenstift. Ich schaue in den Spiegel. Ich sehe tatsächlich wie eine Transe aus. Ich hatte schon lange die Vermutung, dass mir meine androgynen Züge eines Tages dazu verhelfen könnten, als Frau durchzugehen.

Benjamin bringt mir gerade bei, wie ich in Stöckelschuhen zu laufen habe, als Franco hereinschlendert. Er trägt simple, anti-modische Klamotten, die an den lässigen Freizeitstil von Jack Kerouac erinnern.

Rebel #1: James Dean

Für Franco, der höhere Ziele hat als bloße Hollywoodfilm-Schauspielerei, scheint das *Rebel*-Projekt eine Gelegenheit zu sein, seinen kreativen Impulsen freien Lauf zu lassen.

Immer wieder fühlt sich Franco zu progressiven Menschen und historischen Bewegungen –in der Kunst wie in der Schauspielerei – hingezogen. Und *Rebel Without a Cause* ist einer der kühnsten gegenkulturellen Momente in der Geschichte des Kinos. »Dieses Projekt kam zustande, weil ich ein riesiger Fan des Films und seines Regisseurs Nicholas Ray bin«, wird mir Franco am nächsten Tag erzählen, von den mitternächtlichen Geschehnissen sicht- und hörbar mitgenommen. »Ich habe James Dean in einem Biopic gespielt, deshalb spürte ich einen Bezug zu dem Originalfilm. Ich habe recherchiert und mit den meisten noch lebenden Mitwirkenden von *Rebel Without a Cause* gesprochen. Da wurde mir klar, dass ihre Geschichten über die Dreharbeiten hoch spannend sind und dass sich hinter den Kulissen ein ebenso interessantes Drama abgespielt hat. Über die Jahre gewann ich immer mehr die Überzeugung, dass man viel aus diesem Film zu Tage fördern könnte. Ich wollte diese Geschichten jedoch nicht auf traditionelle Weise dramatisieren.«

Die Idee, den in Los Angeles ansässigen Künstler Paul McCarthy mit ins Boot zu holen, kam Franco, als er ihm auf einer Party begegnete. »Wir waren eigentlich nur auf der Suche nach einem Schauspieler, aber dann dachten wir uns: Wenn wir schon einen Künstler holen, warum lassen wir ihn nicht auch das machen, was er sonst noch kann? Also habe ich ihn angerufen, und er war sehr interessiert. Danach haben wir noch bei verschiedenen anderen Künstlern angefragt.« Nach eineinhalb Jahren, in denen Franco in intensivem kreativem Dialog mit den Künstlern der Ausstellung gestanden hatte, nahm das *Rebel*-Projekt endlich Gestalt an. Das ist ein wesentlicher Bestandteil von Francos Arbeit und Charakter: Er versucht, seine Ideen so weit wie möglich zu treiben. Das Unternehmen wucherte zu einem abgeschlossenen Projekt und wurde bald zu einem mit Spannung erwarteten Begleit-Event der 54. Biennale von Venedig.

»Für mich war es das Beste, was mir passieren konnte«, sagt mir Franco. »Alle meine Lieblingskünstler machten bei diesem Projekt mit. Es war großartig.« Die Künstler haben sämtlich begeistert auf die von Franco vorgeschlagenen Themen reagiert. In der stickigen Konformität der fünfziger Jahre entstanden, ist *Rebel Without a Cause* das wohl beachtlichste Portrait jugendlicher Rebellion. Die Handlung dreht sich um eine Gruppe aufgewühlter und schmerzgeplagter Teenager, die sich ihren Eltern entfremdet haben. Mit seiner Darstellung erfand James Dean praktisch den Mythos des empfindsamen, missverstandenen, leidenden amerikanischen Teenagers. Als sich Dean bei einem Autounfall in Paso Robles einen Monat vor der Premiere des Films das Genick bricht, festigt der Schauspieler so seine eigene Legende als ultimatives Symbol des ungezügelten Jugendlichen.

Durch seine diversen miteinander verknüpften Rendezvous mit Dean – erstmals bei dem schon erwähnten TV-Biopic *James Dean* aus dem Jahr 2001 – wurde Franco zu einem Experten in allem, was *Rebel Without a Cause* angeht. Franco sprudelt nur so vor einleuchtend formulierten Ansichten zu den Themen des Films, nicht zuletzt zum homoerotischen Unterton in der Beziehung zwischen James Deans Figur Jim Stark und dem von Sal Mineo gespielten Schuljungen namens John *Plato* Crawford, der ihn vergöttert. »Plato war möglicherweise der erste im Kino gezeigte homosexuelle Teenager«, meint Franco.

Der in Hollywood geltende Hays Code bezeichnete Homosexualität als »Perversion«, die nicht im Film gezeigt werden durfte. Und doch brachte James Dean den 16-jährigen Mineo dazu, Platos Verhalten Jim gegenüber dem nachzuempfinden, wie Jim im Film mit seiner Freundin umging. So half Dean Mineo dabei, eine Ikone zu erschaffen, mit der sich homosexuelle Teenager in den fünfziger Jahren identifizieren konnten. In einer besonders offensichtlichen Szene, die sich im Planetarium des

Griffith Observatorium abspielt, legt Mineo zärtlich eine Hand auf Deans Schulter und fragt ihn später: »Hey, willst du mit zu mir kommen? Es ist niemand zu Hause und ich bin noch nicht müde. Du vielleicht?« Dieser Subtext von *Rebel Without a Cause* war subtil genug, um den Zensoren zu entgehen, und doch wurde große Besorgnis geäußert. Vor dem Kinostart des Films drohte ein Verfechter des Hays Code dem Chef von Warner Bros. mit folgender Notiz: »Es versteht sich von selbst, dass dieser Film keine Andeutungen auf eine fragwürdige oder homosexuelle Beziehung zwischen Jim und Plato enthalten darf.«

Es ist viel über James Deans angebliche Bisexualität gemutmaßt worden. Er selbst sagte einmal in einem Interview: »Nein, ich bin nicht homosexuell. Aber deswegen werde ich mir nicht ein Leben lang eine Hand auf den Rücken binden.« Auch wenn die Gerüchte niemals eindeutig bewiesen werden konnten, so behauptete doch Nick Adams, ein anderer Schauspieler in *Rebel Without a Cause* und im wirklichen Leben einer von Deans besten Freunden, auf dem Set eine Affäre mit Dean gehabt zu haben. Mineo selbst wurde später zu einem der ersten Hollywoodschauspieler, die sich öffentlich als homosexuell outeten. Mineos Lebensgeschichte faszinierte Franco so sehr, dass er Anfang letzten Jahres ein Drehbuch für *Sal* schrieb, ein Biopic über Mineos letzte Tage vor seiner Ermordung, und auch die Regie bei der Verfilmung übernahm.

Es leuchtet nun mehr ein, warum er die Rollen von Dean, Hopper, Mineo und Vampira mit Vertretern des anderen Geschlechts besetzt. Franco legt die Geschlechterrollen offen und spielt mit ihnen im Kontext der Homophobie der Hollywoodstudios, die nicht nur Homosexualität von den Leinwänden verbannten, sondern sogar öffentliche Liebesbeziehungen inszenierten, um so von der tatsächlichen sexuellen Orientierung der bei ihnen unter Vertrag stehenden Schauspieler abzulenken. Teen-Idol Tab Hunter zum Beispiel wurde für die Presse eine Liaison mit der *Rebel Without a Cause*-Hauptdarstellerin Natalie Wood nachgesagt, obwohl der gefragte Star auf der schwulen A-Liste von Hollywood stand. Franco fügt hinzu: »Was ich bei der Besetzung von Frauen in Männerrollen entscheidend finde, ist, dass dem Zuschauer so klar wird, dass wir hier keine superrealistische Darstellung dieser Menschen anstreben. Aber indem wir auf sie anspielen und einen Teil dieses Mythos benutzen, können wir diese Performance in einen geschichtlichen Kontext einbetten und so etwas viel Tieferes hervorbringen.«

Vor zehn Jahren – zur Vorbereitung auf seine Rolle in *James Dean* – sprach Franco mit Dennis Hopper, der zur Zeit der Dreharbeiten zu *Rebel Without a Cause* gerade einmal 18 Jahre alt war und sich erst noch einen Namen machen musste.

Er erzählte Franco von einer wild durchfeierten Nacht vor Drehbeginn, in der er, Wood und eine ihrer Freundinnen sich betranken. Die drei fuhren vom Googie's, dem beliebten Café gegenüber des Chateau Marmont, zum Laurel Canyon und parkten am Mulholland Drive, um die Sterne zu betrachten. Wood machte sich Sorgen, weil Nicholas Ray sich nicht mehr bei ihr gemeldet hatte. Der Regisseur und das Studio hatten sie noch nicht für ihre Rolle gebucht, weil sie Schwierigkeiten hatten, sie sich als jugendliche Rebellin vorzustellen. Wood hatte zu viel getrunken und ihr wurde schlecht. Hopper, der ebenfalls schwer besoffen war, fuhr sie wieder den Hügel hinab, verlor aber die Kontrolle über den Wagen. Das Auto überschlug sich und Wood wurde aus dem Wagen geschleudert. Hopper brachte sie in die Notaufnahme und rief Ray an, um ihn um Hilfe zu bitten. Als der Regisseur im Krankenhaus ankam, ohrfeigte er Hopper für seine Verantwortungslosigkeit. Als er in Woods Zimmer trat, war sie kaum bei Bewusstsein. Sie hatte eine Gehirnerschütterung. Sie zog ihn zu sich heran und flüsterte: »Nick, die haben mich als gottverdammte jugendliche Straftäterin bezeichnet. Bekomme ich *jetzt* die Rolle?« Hopper, der nervös im Nebenzimmer wartete, erinnerte sich daran, wie Ray dem behandelnden Arzt sagte: »Sorgen Sie gut für diese junge Dame. Sie ist der Star in meinem neuen Film.«

Hopper enthüllte dann, dass Nick Ray während der Dreharbeiten eine Affäre mit der 16-jährigen Wood hatte. Der Regisseur war 27 Jahre älter als sie. »All das geschah in Bungalow 2«, erzählt mir Franco, an dem Ort also, an dem wir uns gerade befinden. Rays am Pool gelegener Bungalow war während der Dreharbeiten sein Zuhause. In der Ecke da drüben haben Dean und Wood geprobt. Durch dieses Fenster ist Dean geklettert, um bei Ray vorzusprechen. Und hier wurde bis spät in die Nacht gefeiert. Hopper hatte eine Affäre mit Wood, zur gleichen Zeit, als sie mit Ray schlief. Die junge Schauspielerin schlich sich aus dem Bett des Regisseurs, um mit Hopper zu knutschen. Ray fand es heraus, und das war der Grund, warum die meisten Dialogzeilen Hoppers schließlich von einem anderen Schauspieler gesprochen wurden.

Kurz: Dieses Projekt ist Francos aberwitziges Fantasiebild von dem, was sich hinter diesen Mauern abgespielt haben soll.

Rebel #2: Sal Mineo

James Franco gibt uns im Wohnzimmer des Bungalows Instruktionen. »Ihr werdet beim Bungalow ankommen, als ob ihr gerade bei Googie's zu Abend gegessen habt. Ihr seid über die Straße gelaufen, um nach Nick Ray zu schauen. Aber der ist nicht hier, also werdet ihr Natalie Wood folgen. Sie hat mit ihm

geschlafen, sie kennt sich also aus. Sie führt euch ums Haus herum, ihr steigt durch den Hintereingang ein und legt los. Nehmt euch einfach Drinks oder so, und wir sagen euch, was ihr zu tun habt. Adarsha, vergiss nicht, Bilder zu machen.«

Dann verteilt Franco Strap-ons an die Mädchen in Männerkleidern. »Schnallt euch eure Schwänze um!«, befiehlt er mit seinem berühmten Grinsen.

Auf Kommando führt Natalie Wood die Gruppe durch den Hintereingang in die Küche. Tequila-Shots werden geleert, Bierflaschen geöffnet, ihr Inhalt im Zimmer verteilt. Franco scheint uns dazu bringen zu wollen, uns ganz locker zu machen und uns in unsere Charaktere zu versetzen, und diese wilde und unbekümmerte Nummer wird den Ton des restlichen Abends bestimmen.

Wood führt uns in einer Polonaise ins Wohnzimmer, wo Franco James Dean den aufziehbaren Spielzeugaffen überreicht, mit dem der betrunkene Jim Stark in der Eröffnungsszene von *Rebel Without a Cause* spielt. Franco sagt zu Dean, er solle seinen Strap-on herausholen und streicheln. Der Affe schlägt währenddessen hysterisch seine Becken zusammen. Dean hat einen dürren Schwanz mit einer großen pilzförmigen Eichel. Als sie *kommt*, beschmiert Franco uns alle mit Handcreme. Vampira ergreift Besitz von meinem Körper und ich fange an, Dean einen zu blasen. Ich lutsche ihm das Kunstsperma vom Schwanz und spucke es Dennis Hopper in den Mund. Franco hat mir keine Anweisung dazu gegeben.

Wood bringt uns ins Badezimmer. Champagnerkorken knallen, Wood wird mit dem Champagner bespritzt. Daraufhin reißt sie sich alle Kleider vom Leib und schreit: »Meine Muschi tut weh!« Sie befolgt anscheinend ein vages Skript. Franco weist uns an, sie zurück in die Küche zu bringen, um ihr beim Abkühlen im Waschbecken zu helfen.

Mittlerweile sind wir alle von Alkohol und Wasser klatschnass. Franco führt uns zu einer Gasse hinter dem Chateau, wo ein altes Mustang Cabrio geparkt ist. »Wir müssen vorsichtig sein, weil wir keine Drehgenehmigung haben«, sagt er. »Wir dürfen uns nicht von den Bullen erwischen lassen.« Ich falle in den Beifahrersitz, während Franco es sich auf der Rückbank mit Hopper, Wood und Dean gemütlich macht. Wir fahren auf den Sunset Strip, am früheren Googie's vorbei, und rasen den Laurel Canyon mit offenem Verdeck hoch.

Franco beginnt mit einer 8mm-Kamera zu drehen, während wir durch jene Hügel kurven, die der echte Hopper und die echte Wood in der Nacht ihres Unfalls entlangfuhren. Franco befiehlt den Mädchen ihre Oberteile auszuziehen. Sie kichern und strippen. Dean steckt sich auf dem Rücksitz eine Zigarette an, während er uns seine Titten zeigt. Der Wind peitscht uns ins Gesicht. Wir schlängeln uns die Straße hoch, viel zu schnell. Es ist, als seien wir völlig von der Legende gebannt. Ich stelle mich auf den Sitz und strecke meine Arme in den Himmel, das Auto fährt derweil Zickzack. Franco ruft nervös »Vorsicht!«, aber wir sind nicht mehr in der Lage, auf seine Warnung zu hören. Ich schließe meine Augen und fühle mich vom Geist von Deans leichtsinniger Jugend besessen und …

BLANGGGG!

Mir bleibt für einen Augenblick das Herz stehen. Eine Radkappe löst sich und landet auf dem Seitenstreifen. James Dean rast sich zu Tode.

In diesem Moment will ich auch jung sterben.

BLANGGGG!

Eine weitere Radkappe fliegt wie ein Frisbee vom Wagen. Das war's! Ich bin bereit für die Ewigkeit!

Allerdings …

Auf dem Gipfel wird das Auto langsamer und ich wage es, meine Augen zu öffnen. Wohin ich blicke umgibt mich Los Angeles, die ganze Stadt. Wir fahren von der Straße ab und steuern auf das Tor des Mulholland Drive Stop zu, ein Aussichtspunkt, hoch oben in der Schlucht. Mist, das Tor ist zugesperrt. Franco lässt sich nicht von seinem Ziel abbringen. Er wartet, bis einige Autos vorbeigerauscht sind, und springt dann über den Zaun. Wie jugendliche Ausreißer folgen wir ihm durch die Dunkelheit, mit Zigaretten und halbleeren Flaschen in den Händen. Wir kämpfen uns durch dichtes Gestrüpp, bis wir einen gefährlich aussehenden Felsvorsprung erreichen. »Schwänze raus!«, befiehlt Franco Dean, Hopper und Mineo. Immer noch oben ohne, zücken sie ihre Dildos und umkreisen Natalie Wood, die sich wieder komplett auszieht. Franco weist den Rest von uns an, aneinander herumzumachen. Ich bin mir nicht ganz sicher, ob ich es mit einem *Mädchen* oder einem *Jungen* treiben soll. Ich entscheide mich für beides.

Völlig erschöpft bewundern wir das Lichtermeer der Stadt. Das Licht des Vollmonds überstrahlt den Kosmos. Die glitzernden Lichter Hollywoods ähneln auf eigenartige Weise einer Galaxie, was uns daran erinnert, dass dies hier die Stadt ist, in der Stars geboren werden. In der Legenden wie die, die wir hier aufleben lassen, Form annehmen. In der die Fantasien über die Legende wichtiger sind als die Tatsachen.

Es ist leicht nachvollziehbar, warum Franco *Rebel Without a Cause* dermaßen romantisiert. Die Themen des Films sind packend: Sex, Jugend, Identität, Konformität, Unsterblichkeit, Tod.

Wir steigen wieder hinab zum Auto, und Franco erklärt uns, dass wir jetzt die Szene drehen werden, in der Hopper mit Natalie den Unfall hat. »Ihr werdet alle im Wagen sein, blutüberströmt. Und ihr werdet aufwachen und merken, dass Natalie aus dem Wagen geschleudert wurde. Ihr müsst sie vorsichtig vom Boden aufheben und sie dann zurück zum Bungalow fahren.« Wir werden mit klebrigem Kunstblut übergossen. Es tropft auf dramatische Weise mein Gesicht herab. Ich tue so als hätte ich beim Aufprall meines Kopfes gegen das Armaturenbrett mein Bewusstsein verloren. Ich rolle und blinzle mit den Augen. Alle stöhnen und kommen langsam wieder zu Bewusstsein. Wood liegt zusammengekrümmt mitten auf der Straße. Hopper und ich heben sie auf. Ganz sachte. Wir legen sie auf den Rücksitz und fahren mit ziemlich hohem Tempo den Hügel hinab. Franco gibt mir die 8mm-Kamera und ich filme Woods wunderschönes Gesicht. Sie murmelt schwach

irgendwas vor sich hin. Ihre Augen rollen fast in ihren Hinterkopf zurück. Für einen Moment verschwindet die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion.

Wir rumpeln zum Fuß des Hügels und fahren in Richtung Chateau. Ein Paparazzo ist vom Anblick der blutverschmierten Transen im Auto so verwirrt, dass er James Franco nicht einmal wahrnimmt. Wenn ihm jemals ein Foto für das Cover von *Us Weekly* entgangen ist, dann dieses …

Franco gibt wieder Anweisungen: »Jetzt werdet ihr Wood in Rays Schlafzimmer im ersten Stock hochtragen. Ray wird sich fragen, was zur Hölle passiert ist. Er und Hopper prügeln sich dann um das Mädchen.«

Rebel #3: Dennis Hopper

Wir legen Wood auf das Bett. Ray (gespielt von Vince Jolivette) kommt an und ist stinksauer. Seine Wut ist wirklich furchterregend. Er geht auf Hopper los. Dean versucht sie auseinanderzuzerren. »Sag Hopper, dass sie *dein* Mädchen ist!«, befiehlt Franco Dean. Hopper und Dean fangen an, sich gegenseitig anzuschreien, ihre Gesichter berühren sich fast.

»Sie ist mein Mädchen!«, schreit Benjamin.

»Nein, sie ist *mein* Mädchen«, schreit Ljetl zurück.

Wood liegt dazwischen, blutüberströmt, als sich die beiden gegenseitig an den Armen reißen.

»Sal, spring jetzt auf Dean und sage ihm, dass er dein Mädchen ist«, lauten Francos Regieanweisungen.

Sal Mineo, gespielt von Miriam Jones, packt sich Dean und sagt zu ihm: »Nein, du bist mein Mädchen, Dean! Du bist mein Mädchen!«

»Holt die Gummipuppen rauf!«, ruft Franco.

Franco ersetzt Natalie Wood durch eine weibliche Sexpuppe und James Dean durch eine Puppe, die das ikonische Outfit – rote Jacke, weißes T-Shirt, blaue Jeans – trägt.

»Sal, das ist der Moment, auf den du gewartet hast. Du willst Dean zeigen, wie sehr du ihn liebst. Und du auch, Dennis. Treib es einfach mit Natalie.«

Die beiden machen sich an den Puppen zu schaffen.

»Ich wollte deine Zuckerlippen den ganzen Tag auf meinem Schwanz spüren, Jimmy«, sagt Mineo, bevor sie der Puppe ihren Dildo in den Mund stopft. »Du bist mein Mädchen, Jimmy. Du bist so süß wie Eiscreme.« Sie knöpft der Puppe die Hose auf und dreht sie auf den Rücken. »Dein Arsch ist bereit, Jimmy. Lass mich ihn dir in deinen Rebellenarsch stecken.« Sie spuckt auf ihren Dildo und rammt ihn in James Deans aufblasbares Arschloch. »Sag mir, wie sehr du das magst!« Die Puppe zappelt im Bett herum. »Ich wette, das gefällt dir, Jimmy. Oh, ja! So schön und eng … so ein geiler Arsch. Süß wie Kirschkuchen.«

Hopper treibt es derweil mit der Natalie-Wood-Puppe. Mir wird eine Nick-Adams-Puppe zugeworfen. Mir kommt der Gedanke, dass Vampira wohl auf Fetischsachen stehen würde. Ich schnalle mir ein Dildogeschirr um und greife mir eine Lederpeitsche. Ich fange an, den Plastikschwanz der Puppe auszupeitschen, während ich ihr meinen Dildo in den Mund schiebe.

Ich schaue mich um. Alle treiben es mit den Puppen, reiten sie, wechseln die Stellungen. »Mein Mädchen mag es, wenn man ihr ins Gesicht spritzt. Oder, Jimmy?«, stöhnt Mineo, bevor er die James-Dean-Puppe mit Sperma-Lotion übergießt. Wir bespritzen die Gummipuppen mit zwei Büchsen Kondensmilch. Es ist ein richtiges Spritzfest.

Franco befindet sich im Zentrum des Geschehens. Er fängt an, sich mit einem iPhone selbst zu filmen undwiederholt dabei ständig: »Ich bin ein Rebell! Ich bin ein Rebell! Ich bin ein Rebell! Ich bin ein Rebell …« Seine Augen sind geschlossen. In seiner Stimme liegt keine Ironie.

»Okay«, sagt Franco, »nehmt die Puppen mit, wir gehen zum Pool. Vergesst trotzdem nicht, dass es fünf Uhr morgens ist, also seid leise!« Wir schleichen zum Pool. Uns rutschen die Perücken herab, unsere Kleider sind komplett besudelt und wir schleppen mit Kunstblut und -sperma beschmierte Sexpuppen, die ihre Luft verlieren, mit uns herum. Ich stelle mir vor, wie ein reicher, alter Power-Broker früh am Morgen aufsteht, um kurz schwimmen zu gehen, und dabei auf unseren bunten Haufen stößt. Einige von uns können sich das Kichern nicht mehr verkneifen. Franco will uns zum Schweigen bringen, dabei ist er selbst kurz davor loszuprusten. »Auf mein Zeichen«, sagt er, »LOS!«

PLATSCHHHHH!

Das Wasser fühlt sich unglaublich gut an. Ich weiß nicht, ob es unsere Sünden fortwäscht. Auf jeden Fall spült es die

ganze klebrige Scheiße ab, die an unseren Kleidern pappt. Wir ziehen uns die Kostüme aus und benutzen die Gummipuppen als Schwimmflügel. Ich weiß, dass die gechlorte Wärme dieses Pools annähernd jeden Filmstar der Welt umschmiegt hat, aber das hier, das ist nochmal was ganz anderes.

Der Morgen dämmert und wir beschließen, für heute endlich Schluss zu machen.

Während die Sonne aufgeht, verlasse ich das Chateau. Mehr als je zuvor scheint das Goldene Zeitalter Hollywoods durch seine Mauern zu atmen. Wahre und erfundene Geschichten ergießen sich den Hügel herab in Richtung Sunset. Die morbidesten und skandalösesten Erzählungen aus dem Chateau sind der Stoff, aus dem Hollywood-Legenden entstanden: Jean Harlow, die hier während ihrer Flitterwochen eine Affäre mit Clark Gable hatte. Howard Hughes, der schwimmenden Starlets im Pool hinterherstieg. Greta Garbo, die sich im Kampf um ihre Privatsphäre oft wochenlang in ihrem Zimmer einschloss. Billy Wilder, der im Vorraum der Damentoilette schlief, als er hier während seiner Weihnachtsferien gestrandet war. James Morrison, der seinen Rücken verletzte, als er von einem Balkon sprang. Jim Belushi, der im Bungalow 3 an einer Überdosis Heroin und Kokain starb. Helmut Newton, der in der Einfahrt mit seinem Auto tödlich verunglückte …

Rebel #4: Natalie Woods

Einige Stunden später kehre ich zum Bungalow 2 zurück, um Franco zu interviewen. Er wirkt auf entnervende Weise putzmunter. Er lacht über die von ihm orchestrierten Sexszenen. »Sex mit Gummipuppen und Plastikschwänzen ist wirklich großartig«, freut er sich. »Man kann den Akt untersuchen, ohne dass man mit der Last zu kämpfen hat, dass Leute sich das angucken und nur sagen: ›Das ist ja Pornografie!‹ Man kann sich tatsächlich einmal für einen Moment darüber Gedanken machen und sich fragen, was geschieht, wenn man wirklich Sex hat.«

Das ganze Projekt ist ziemlich merkwürdig. Egal, was man über Franco sagt, er produziert Ideen und verwandelt sie in Kunst. James Franco ist ein Künstler.

Und dann ist James Franco natürlich auch ein Filmstar. »Ich fliege nach Detroit«, erinnert er mich, während er seinen Koffer packt. »Morgen früh um halb sechs werde ich auf dem Set von *Oz* stehen.« Während er über diesen Film spricht, wird klar, dass das *Rebel*-Projekt für ihn notwendig ist. »*Oz* ist auf seine eigene Weise atemberaubend. Die Kulissen sind unglaublich, man wird direkt in eine andere Welt versetzt. Aber es ist ein weit weniger freies, für Improvisation nicht offenes Arbeiten als das von gestern Nacht. Es ist eine komplett andere Herangehensweise, bei der alles, was im Drehbuch steht, bis ins letzte Detail befolgt werden muss, und es wird viel Wert auf die technischen Aspekte gelegt. Einer der Gründe, warum mir die Arbeit an *Rebel* so viel Spaß macht, ist, dass es hier erlaubt ist, die unfertige, unpolierte Seite zu zeigen. Darüber denke ich bei jedem Kunstprojekt nach: Wo kommt das Unvorhersehbare ins Spiel? Wo das Fehlerhafte? Wo der Mensch?«

Was das angeht, scheint Franco mehr zu beabsichtigen als das Verschieben sozialer Grenzen. Er strebt auch größere Spontaneität an. Sein schon an ADS grenzendes Arbeitsethos hat ihn dazu gebracht, sich seine Zeit so einzuteilen, dass er alle seine Vorhaben gleichzeitig verfolgen und alles sein kann: Schauspieler, publizierter Autor, Regisseur, Sammler akademischer Grade, Lehrer, Philanthrop, Oscar-Moderator, Internet-Comedian, Gucci-Repräsentant u.v.m. Das Chateau-Projekt kam letztlich dadurch zustande, dass sich Franco eine Auszeit vom *Oz*-Dreh nahm, um in L.A. neue Folgen von *General Hospital* zu drehen. Dabei wurde ihm klar, dass er eine Nacht frei haben würde, in der sich also noch ein weiteres Unternehmen unterbringen ließe.

Da *Rebel* sein bislang komplexestes Werk ist, liegt die Vermutung nahe, dass ihn die Arbeit daran beflügelt hat, sich noch an weiteren künstlerischen Projekten zu beteiligen. »Ja«, lacht er, was impliziert, dass das noch ein gewaltiges Understatement ist. Er wirft einen vielsagenden Blick zu Benjamin und Jolivette. Die beiden starren ungeduldig auf ihre Uhren. »An einigen.«

Die lassen ihm einen gewissen Grad an Freiheit?

»Genau.«

Franco steht auf, um sich in Richtung Flughafen aufzumachen. Vielleicht will er noch mehr sagen, aber es ist keine Zeit mehr.

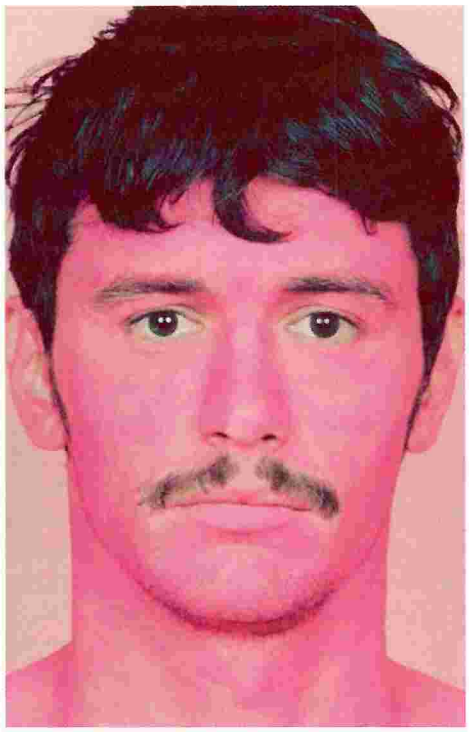
*

»Die Kritik wird Teil meiner Arbeit«

Interview mit James Franco

Interview — Marc-Edouard Leon

Sie bewegen sich in einem sehr exklusiven Kreis – Prominenz, Hollywood, Schönheit, aber auch Wissenschaft und Intelligenzija. Dabei scheint Interaktion ein wichtiger Bestandteil Ihrer künstlerischen Arbeit zu sein. Bei dieser Art von relationaler Kunst öffnet sich der Künstler für ein gewisses Maß an Verwundbarkeit. Wo liegt diese künstlerische Verwundbarkeit für Sie als Prominenter?



JAMES FRANCO Ich will den Vorhang lüften, denn das, was hinter den Kulissen abläuft, ist häufig interessanter und informativer. Wir sind so daran gewöhnt, Filme und Kunst als etwas Fertiges und Undurchdringliches präsentiert zu bekommen – sie sind so gut gemacht, dass es darin keine Unordnung mehr gibt und sie in vielerlei Hinsicht nicht mehr wirklich menschlich sind. In unserem digitalen Zeitalter ist mit dem Computer alles machbar. Alles kann gut aussehen. Ich will aber all die kleinen Menschen mit ihren chaotischen Gefühlen unter all diesem Hochglanz zeigen. Ich will die wahre Existenz des Menschen zeigen, wie er Scheiße baut, sich anstrengt, um das Beste aus seinen bei weitem nicht optimalen Fähigkeiten rauszuholen. Ich möchte auch das Material, aus dem die Arbeit besteht, spüren. Ich will nicht, dass das Material verblasst. Ich versuche den Zuschauer sowohl mit dem Inhalt als auch mit der Form zu konfrontieren. Weil ich aus der Filmwelt komme, wird vermutlich eine engere Verbindung zwischen dieser Arbeit und meiner Haupttätigkeit als Schauspieler gezogen. Wegen meiner Position im Filmgeschäft fallen auch meine Stellungnahmen über die Art und Weise, wie wir das Mainstream-Kino und die Kunst betrachten, viel stärker aus.

Man wird das Gefühl nicht los, dass Sie mit so ziemlich jedem zusammenarbeiten. Sie kooperieren gleichzeitig mit berühmten, namhaften Personen, aber auch mit völlig Unbekannten. Wie suchen Sie sich Ihre Mitarbeiter aus?

Aus meinen Erfahrungen in der Filmwelt habe ich gelernt, wie man mit anderen Menschen zusammenarbeitet. Als Schauspieler kollaboriert man immer mit jemandem – Schauspielerei ist Teamwork. Als ich angefangen habe, Drehbücher zu schreiben und Filme zu drehen, musste ich feststellen, dass das Entwickeln von Material, das auf meinen eigenen Erlebnissen basiert, mich faul werden ließ. Wenn ich aber die Arbeit von jemand anderem adaptierte – einen Roman, ein Gedicht, eine Biografie –, verspürte ich stets ein hohes Maß an Verantwortung, weswegen ich bei solchen Projekten das Zehnfache an Energie investierte. Außerdem reißen mich Kooperationen aus der mir bekannten Umgebung und eröffnen mir neue Welten. Ich denke, dass ich als Interpret besser bin als als Schöpfer. Ich mag es, Material und Erfahrungen zu sammeln und dann damit zu spielen. Und Kollaborationen eignen sich hervorragend dafür. Ich wähle Mitarbeiter aus, die ich bewundere, weil sie mir helfen, besser zu werden. Ich versuche, mein Ego dabei aus der Arbeit herauszuhalten, und nach meinen Möglichkeiten das beste Ergebnis zu erzielen. Wenn das bedeutet, dass ich mit jemandem zusammenarbeiten muss,

der erfahrener ist als ich, und ich nicht die ganze Anerkennung für mich allein bekomme, dann ist das okay. Ich mag es auch, mit Menschen zusammenzuarbeiten, die unerfahrener sind als ich, denn sie sind stärker motiviert und haben eine unerschöpfliche Energie. Deswegen unterrichte ich auch.

Ihr Projekt im Chateau Marmont und einige andere neue Arbeiten von Ihnen, die von der Asia Song Society für kurze Zeit ausgestellt wurden, scheinen auf den Schockwert in Form von Transvestismus, Sexspielchen und Ausschweifungen zu setzen. Dennoch könnte man behaupten, dass wir in einer Kultur leben, in der nichts mehr schockt – einer Post-Schock-Gesellschaft. Denken Sie, dass die von Ihnen erzielte Schockwirkung eher auf Ihren Status als Filmstar zurückzuführen ist – z.B. als jemand, der auch in Disney-Filmen auftritt?

Tatsächlich sind wir heute gewissermaßen post-Schock, aber das kommt auf den Kontext an. Man kann alles im Internet finden. Wenn man aber etwas nimmt, das in einem bestimmten Zusammenhang vertraut ist, und es in einen neuen überführt, kann das einen Schock auslösen, weil die frühere Kategorisierung herausgefordert wird. Das ist die Art von Schock, die mich interessiert. Nicht der schockierende Inhalt, sondern die Verfremdung durch Gegenüberstellung und Neudefinierung. Ich will unter die Oberfläche blicken, die Dinge in neuem Licht betrachten, ihnen einen neuen Sinn geben,

Ihre Arbeit beschäftigt sich offensichtlich mit dem Thema Entfremdung. Was bedeutet Entfremdung für Sie?

Meine Arbeit wirkt deshalb so entfremdet, weil alles, was darin vorkommt – Film, Video, Bücher, die Massenkultur –, schon seit langer Zeit in geregelten Bahnen zirkuliert. Massenkultur wird uns eingetrichtert, sie ist zu unserem Leben geworden. Deshalb benutze ich sie in meiner Arbeit. Massenkultur hat meine Persönlichkeit mitbestimmt. Meine Kindheitserinnerungen sind voller Filme, Songs, Werbung und TV-Sendungen. Und all das betrachte ich als Material für meine Arbeit. Wenn das entfremdet wirkt, dann ist das ein Teil von mir, der die Ketten abstreifen will – Ketten, die mir als Mensch und Künstler, der ein Teil dieser Massenkultur ist, auferlegt wurden.

Diejenigen, die in den vergangenen Jahren Ihre Arbeit kritisiert haben, scheinen von all dem sehr verwirrt zu sein. Viel davon hat wohl auch mit Ihrem beträchtlichen und bewundernswerten Output zu tun. Ist Verwirrung Teil Ihrer künstlerischen Absicht?

Ich denke nicht, dass meine Arbeit verwirrend ist. Sie ist nicht verwirrender als das, was Matthew Barney, Mike Kelley, Paul McCarthy oder Sacha Baron Cohen machen.

Das, was verwirrt, ist die Tatsache, dass ich ein Schauspieler aus dem Mainstream-Kino bin. Und diejenigen, die das Mainstream-Kino kommentieren, sind in der Regel Idioten, die nicht aus dem Popkultur-Schubladendenken herauskommen.

Es ist sehr leicht, zeitgenössische Kunst von außen zu kritisieren: »Douglas Gordon spielt Psycho so langsam ab, dass er 24 Stunden dauert. Das ist leicht! Das kann ich auch!« Auf ähnliche Weise versuchen auch diese idiotischen Blogger, meine Arbeit zu kritisieren. Das Schöne ist, dass ihre Kritik Teil meiner Arbeit wird. Ich mag es, dass sie verwirrt sind. Ich finde es gut, wenn sie sich über meine Arbeit lustig machen. Es ist eine wunderbare Reflexion über den momentanen Stand unserer Kultur.

***Rebel Without a Cause* gehört mit seinen Themen zweifelsohne seit Jahrzehnten zum Kanon der Gesellschaftskritik und Sozialtheorie – dazu gehören homosoziale Zusammenbrüche, Machthierarchien, Image, Americana und der Coolness-Begriff. Wie sehr verhindert diese Erschlossenheit, dass Ihre Arbeit auch Kenner des Metiers erreicht?**

Rebel Without a Cause wurde endlos analysiert, aber unser Projekt ist eine Erweiterung. Wir haben keine ernsthafte Analyse des Films angestellt und wir haben den Film nicht aus der Perspektive der Filmwelt betrachtet. Wir haben versucht, ihn aus der Perspektive des Künstlers auseinanderzunehmen, um auf diese Weise die ihm innewohnenden Kräfte freizusetzen und Neues aus diesen Kräften zu schöpfen. Das hier ist keine wissenschaftliche Studie oder ein Abfeiern des Films. Wir benutzen das Original als Inspirationsquelle und als Verbindung zur Geschichte Hollywoods, zur Geschichte der Massenunterhaltung und zur Geschichte der klassischen Freud'schen Lehre.

Viel von dem, was *Rebel Without a Cause* einst überwinden wollte, ist mittlerweile überwunden: Homogenität, Geschlechterrollen, das Wertesystem des Amerikas der Nachkriegszeit. Diese Dinge existieren heutzutage möglicherweise in abgewandelter Form, man könnte sagen, dass die zeitgenössische Unterdrückung, vom technischen Fortschritt geprägt, viel individualisierter ist. Wie sieht Ihrer Meinung nach zeitgenössische Rebellion aus?

Es wird immer Erwartungen geben, die die Gesellschaft an den Menschen stellt. Ich schätze mal, dass wir diese sozialen Erwartungen auch wollen. Aber im Bereich der Kunst will ich mich nicht von ihnen einengen lassen. Film war schon immer ein kommerzielles Medium des Mainstreams und ist von daher an die Bedürfnisse des Marktes gebunden. Ein Projekt wie Rebel kann vertrautes Material aus der Filmwelt benutzen, ohne dass dieselben finanziellen Erwartungshaltungen daran geknüpft sind. Ich weiß nicht, ob ich wirklich gegen etwas rebelliere. Viel eher versuche ich, Erwartungshaltungen zu untergraben. Neue Verbindungen zwischen den Dingen zu schaffen, ist zugleich schön und sinnvoll.

Ihre Arbeit macht Ihnen also Spaß?

Sehr viel sogar!

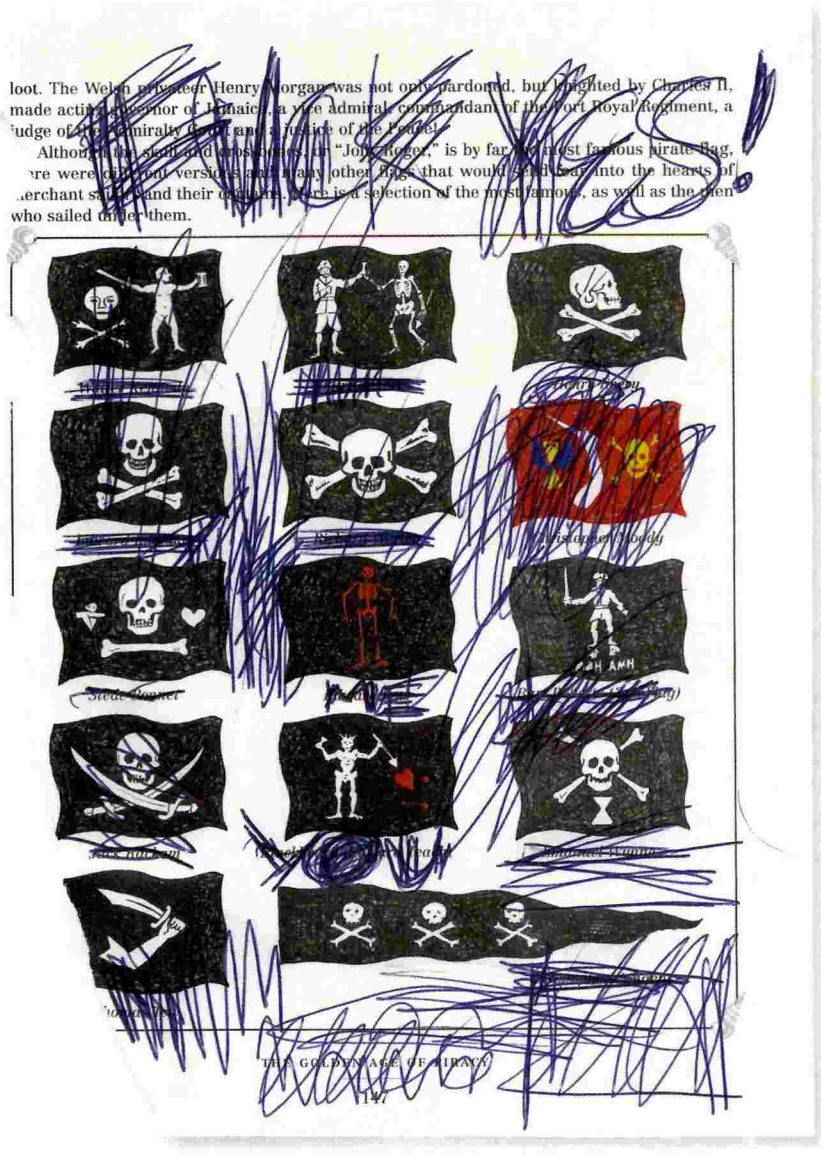
*

In diesem Frühjahr erscheinen zwei Arbeiten von James Franco, die zugleich Ergebnisse seiner Studierwut sind. Der Eichborn Verlag veröffentlicht *PALO ALTO. STORYS*, kurze Geschichten aus dem pubertären Leben in der kalifornischen Provinz, die Franco als Masterarbeit im Studiengang Kreatives Schreiben an der Columbia University einreichte. Und auf DVD folgt seine erste Langfilm-Regiearbeit *THE BROKEN TOWER*, ein biographisches Schwarzweiß-Drama über den Dichter Hart Crane, mit dem Franco sein Filmstudium an der Tisch School of the Arts abschloss.

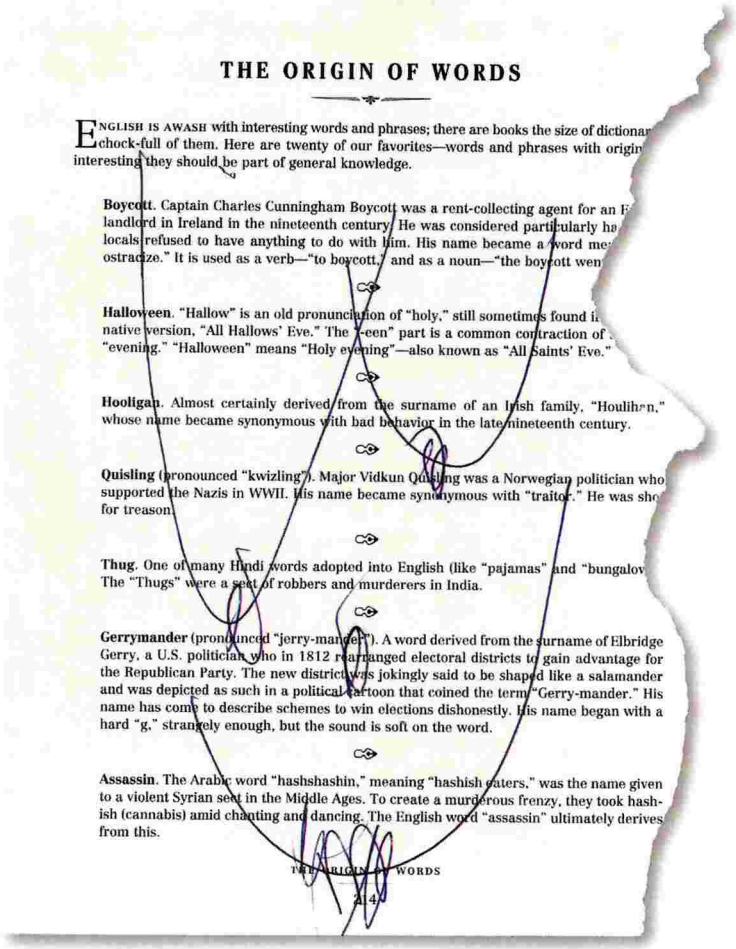
Apologie der Peinlichkeit
Palo Alto. Storys

Text — Thomas Hübener
Bilder — Peres Projects

Wenn jemand fotografiert, schauspielert, Filme dreht, malt und dann vielleicht auch noch den Regenwald rettet, ist immer erst mal Skepsis angebracht. Da vermutet man nicht ganz zu Unrecht gewisse Schwierigkeiten bei der Schwerpunktsetzung und damit einhergehende Verluste in Sachen Werksubstanz. Wenn einer wie James Franco zudem noch ohne jede charaktervoll-verhässlichende Gesichtszerfurchung in Hollywood Karriere macht und mit seinen mehrheitsfähigen *good looks* für Herrendüfte wirbt, hebt sich reflexartig so manche Kritikerbraue: *Der* möchte jetzt auch Schriftsteller sein, vielleicht gar Dichter? Ist das nicht bloß ein weiteres Blümchen im Knopfloch eines Hansdampf in allen Gassen, dem es an der erforderlichen Tiefe mangelt? Franco wird solche Vorurteile nicht mehr hören können. Und liest man seinen streckenweise wunderbaren Kurzgeschichtenband *Palo Alto*, realisiert man, wie ungerechtfertigt sie sind. Die darin versammelten Storys drehen sich allesamt ums Teenagerdasein und all den Grusel, der diese Entwicklungsphase zum schlimmsten und schönsten, man kann auch sagen: intensivsten Abschnitt des Lebens macht.



Francos Liebe und Nähe zu seinem Gegenstand sind groß genug, um die wenigen sprachlichen Fehlgriffe, die ihm bei seinem literarischen Debüt unterlaufen, in den Hintergrund treten zu lassen (ein bisschen gequält liest man beispielsweise von »schattigen Häuserfronten«, die



THE ORIGIN OF WORDS

ENGLISH IS AWASH with interesting words and phrases; there are books the size of dictionar chock-full of them. Here are twenty of our favorites—words and phrases with origin interesting they should be part of general knowledge.

Boycott. Captain Charles Cunningham Boycott was a rent-collecting agent for an I landlord in Ireland in the nineteenth century. He was considered particularly ha locals refused to have anything to do with him. His name became a word me ostracize." It is used as a verb—"to boycott," and as a noun—"the boycott wen

Halloween. "Hallow" is an old pronunciation of "holy," still sometimes found i native version, "All Hallows' Eve." The "-een" part is a common contraction of "evening." "Halloween" means "Holy evening"—also known as "All Saints' Eve."

Hooligan. Almost certainly derived from the surname of an Irish family, "Houlihan," whose name became synonymous with bad behavior in the late nineteenth century.

Quisling (pronounced "kwizling"). Major Vidkun Quisling was a Norwegian politician who supported the Nazis in WWII. His name became synonymous with "traitor." He was sho for treason.

Thug. One of many Hindi words adopted into English (like "pajamas" and "bungalov The "Thugs" were a sect of robbers and murderers in India.

Gerrymander (pronounced "jerry-mander"). A word derived from the surname of Elbridge Gerry, a U.S. politician who in 1812 rearranged electoral districts to gain advantage for the Republican Party. The new districts was jokingly said to be shaped like a salamander and was depicted as such in a political cartoon that coined the term "Gerry-mander." His name has come to describe schemes to win elections dishonestly. His name began with a hard "g," strangely enough, but the sound is soft on the word.

Assassin. The Arabic word "hashshashin," meaning "hashish eaters," was the name given to a violent Syrian sect in the Middle Ages. To create a murderous frenzy, they took hash-ish (cannabis) amid chanting and dancing. The English word "assassin" ultimately derives from this.

THE ORIGIN OF WORDS

214

Diese und vorherige Seite
James Franco
Untitled, 2010
Serie von 22 Zeichnungen — Tinte auf herausgerissenen Buchseiten
(c) Peres Projects

»schlafende Hunde« waren, oder von »Blättern«, die »an den Bäumen zuckten wie die Haut von Tieren«). Immerhin ist der Englisch-Doktorand an der Yale University vermessen genug, keinen Geringeren als den die Sprache bis an ihre Grenzen treibenden Nuancengott Marcel Proust als Mottogeber zu wählen und *Palo Alto* ein Zitat über die Adoleszenz aus *Im Schatten junger Mädchenblüte* (1918) voranzustellen: »Man führt in diesen Jahren beinahe keine Geste aus, die man nicht nachher gern zurücknehmen möchte. Man sollte aber stattdessen gerade bedauern, daß man die Spontaneität nicht mehr besitzt, die sie uns ausführen ließ. Später sieht man die Dinge auf eine praktischere Art (…), die Jugend aber ist die einzige Zeit, in der man etwas lernt.«

Es geht also um Verhaltensweisen, die man retrospektiv gern ungeschehen machen würde, die aber einen hohen Authentizitätswert besitzen, kurz: um eine Apologie der Peinlichkeit. Und da ist die Jugend in der Tat gleich in zweifacher Weise tonangebend: Man ist peinlich, und es ist einem alles Mögliche peinlich. Franco beschreibt vor allem Ersteres. Seine meist männlichen Ich-Erzähler im Highschool-Alter, die aus der finanziell gutsituierten weißen Mittelschicht stammen, hängen ab, schauen TV-Serien, spielen Videogames, kiffen und trinken zu viel, gehen auf Partys und sind von einer mal heimlichen, mal offenen Todessehnsucht erfüllt. Dabei tun sie eine ganze Menge Peinliches: Mal ritzen sie mit Steinen Hakenkreuze in Schulfenster, mal töten sie Vögel mit Steinschleudern, und mal malen sie in der Kinderbücherei »Pimmel und Muschis auf die Tiere in den Büchern« (in der Kurzgeschichte *April*). Sie randalieren gern, einfach, weil es Spaß macht, gegen etwas zu treten, das dann in sich zusammenfällt. auf die Tiere in den Büchern« (in der Kurzgeschichte April). Sie randalieren gern, einfach, weil es Spaß macht, gegen etwas zu treten, das dann in sich zusammenfällt. Die Zerstörung von Dingen ist einer der einfachsten und sinnfälligsten Wege, zur Ursache einer Wirkung zu werden. Der Teenager braucht dieses Gefühl.

Die Rohheit der von Franco beschriebenen Jugendlichen ist dabei oft Pose. Denn das Teenageralter ist die Zeit der großen Unsicherheit und Verletzbarkeit, in der sich Jungs Sorgen um die hinreichende Länge ihres Schwanzes machen und es gar nicht lustig finden, wenn ihre Väter wie in der Short Story *Halloween* über ihre Mädchenabschleppversuche sagen: »Hoffentlich klappt es endlich mal. Wir haben bald keine Taschentücher mehr übrig.« Es ist die Zeit, in der es für Jungs wichtig ist, im richtigen Moment einen Ständer zu haben oder aber gerade *keinen*, dann zum Beispiel, wenn man von der Liebe spricht. Es ist auch die Zeit, in der sich die Welt in jene teilt, die *es* schon getan haben, und jene anderen, die unter dem Stigma ihrer Jungfräulichkeit leiden. Und es ist die schlimme Zeit des Gruppenzwangs, in der Jungs brutale und ihrer Sensibilität widersprechende Dinge tun, nur um von rauen Mitschüler-Alphatieren nicht für schwul gehalten zu werden.

Franco gelingt es mit seiner lakonischen Sprache sehr gut, die Atmosphäre jenes Stadiums zu beschwören, in dem Neurosen geschmiedet werden, welche ein Leben lang halten.

Man riecht förmlich den Schweißgeruch der Jungsumkleidekabinen, unter deren schrundigen Bänken Kaugummis kleben und an deren Spinden Sätze wie »I LOVE YOU BITCH!« stehen.

An solche Sprüche auf dem Schulmobiliar heftet sich dann auch der Blick des Protagonisten von *Amerikanische Geschichte*, nachdem ein schwarzer Mitschüler ihn zu Boden gestreckt hat. Das tut er, weil unser Erzähler zuvor in einem Rollenspiel im Geschichtsunterricht die Sache der Sklavenstaaten im amerikanischen Bürgerkrieg etwas zu offensiv vertreten und mit viel Gusto das Wort *Nigger* verwendet hatte, ergänzt um böse anachronistische Verweise auf die kontroverse Studie *The Bell Curve* (1994),

derzufolge schwarze Amerikaner einen signifikant niedrigeren IQ haben als weiße. Das wiederum macht der Protagonist nun nicht etwa, weil er etwas gegen Schwarze hätte, sondern einzig und allein, um einen Klassenkameraden namens Stephen, der starke *political correctness*-Reflexe zeigt, auf die Palme zu bringen. Damit ist das trialogische Über-Bande-Spiel jedoch noch nicht zu Ende. Der eigentliche Anlass für die Provokation ist nämlich das Lächeln einer Klassenschönen namens Stacey: »Er tat mir richtig leid, aber irgendwie stellte Staceys Lächeln etwas mit mir an. Rückwirkend betrachtet war es genau das: die ganz leicht hochgezogenen Mundwinkel ihrer schimmernden pinkfarbenen Lippen.« Cherchez la fille! Hier zeigt sich die wenig pazifistische Natur der hormonell bedingten Teenagerbalz. Humanismus, Menschenrechte, interkultureller Dialog und harmonisches Miteinander mögen schöne Dinge sein für Leute, die Tierfilme schauen, wählen gehen und sich für die Spielplatzsanierung einsetzen. Für den von einem psycho-physischen Erregungszustand in den nächsten gejagten Teenager aber ist das Lächeln einer Stacey einfach wichtiger als jedes politische Engagement. Später ruft der Erzähler wiederholt bei der Angebeteten an, um sich beim Hören ihres auf den Anrufbeantworter gehauchten Namens den Schwanz zu reiben. Das ist sehr peinlich und sehr schön.

Wir finden in Francos literarischem Debüt neben dem Prototyp des dicken, verpickelten Grobmotorikers auch den schnöseligen halbstarken Sportidioten, den wir aus J.D. Salingers *Der Fänger im Roggen* (1951) und zahlreicher darauf folgender *coming of age*-Prosa kennen. Allerdings ist keiner der *Palo Alto*-Protagonisten ein solch poetischer Geist wie Holden Caulfield. Dieser will noch – ganz *old school* – über die Liebe zum Sex. Bei Francos Hauptfiguren ist es im besten Fall umgekehrt. Und keine von ihnen ist so rund gezeichnet wie Salingers stilbildende Verkörperung des unverstandenen Teenagers.

Francos Figuren sind oft ein wenig zu gebildet und melancholisch für das, was sie dann doch an Scheiße bauen.

Hier zeigt sich ein häufig auftretendes Problem von Ich-Erzählungen, deren subjektperspektivischer Weltentwurf kein auktoriales Korrektiv kennt: Der Autor ist feinfühliger als seine junge Hauptfigur, möchte aber seine subtilere Wahrnehmung partout im Text unterbringen. Und so kommt es manchmal zu einer nicht sonderlich überzeugenden Nähe zwischen dem Reflektierten und dem Vulgären. Bei Franco nehmen die Teens ihre Umwelt eben noch mal kurz durch die intertextuelle Brille einer James-Joyce-Figur wahr, um im nächsten Moment mit einer Pistole auf Häuser zu ballern (*Ich könnte jemanden töten*).

Das Maß an sozialer Abgebrühtheit, welches das Amerika der 1990er Jahre von dem der 50er Jahre unterscheidet, trennt auch das Erzählmilieu Francos von dem Salingers. In Holden Caulfields retrospektiv fast schon idyllischer Welt traf man weder auf minderjährige Asiatinnen, die Jungs im Akkord fellationieren, bevor sie Karotten in den Anus gesteckt bekommen, noch auf Blech rauchende Partygäste. Und dennoch ist die in *Palo Alto* entworfene Welt noch weit von der nihilistischen Ausweglosigkeit und Leere aus Sex, Drogen und Snuff-Filmen entfernt, die das Frühwerk eines Bret Easton Ellis entfaltet – auch wenn es echte Ellis-Sätze zu lesen gibt wie »Ihr Gesicht war ziemlich hässlich, aber wenn sie lächelte, ging es« (*Chinatown*). Die Zartheit und ein großes Sehnen lugen viel zu oft zwischen den Szenarien der Gewalt und der Seelenlosigkeit hervor, um bei diesem kraftvollen literarischen Debüt vom Portrait einer verlorenen Generation sprechen zu können.

*

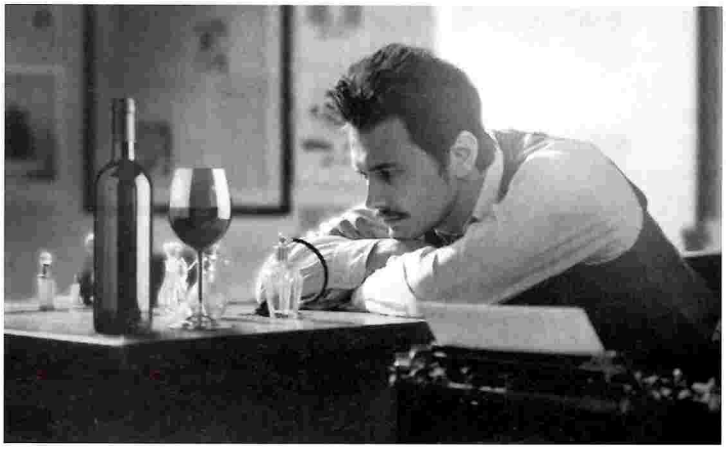
James Franco
Palo Alto. Storys
Aus dem amerikanischen Englisch von Hannes Meyer, 221 Seiten, Eichborn / Bastei Lübbe — 16.03.12

Quintessenz der Künstlerqual? *The Broken Tower*

Text — Christoph Schaub
Bild — Rabbit Bandini Productions

Ein Black Screen. Die tiefe Stimme eines Mannes aus dem Off. Dann eine leicht verwackelte Handkamera. Wir sehen: Bilder vom Meer und einem Leuchtturm in einiger Entfernung. Dazwischen, erneut: Schwarz. Close-ups auf das Gesicht eines schweigenden Mannes – frontal, von links, von rechts. Schließlich der Hinterkopf.

The Broken Tower beginnt mit filmischen Gesten der Verunsicherung, der Unterbrechung, des Suchens. Es ist ein Beginn, der vorführt, dass sich nicht unbedingt immer Bilder für Worte finden lassen. Und während die Nahaufnahmen vom Gesicht des Protagonisten – den wir kurz darauf als den Dichter Hart Crane kennenlernen – den Versuch der Portraitfotografie aufrufen, in den Gesichtszügen eines Menschen seinen Charakter zu erkennen, deutet die Einstellung auf den Hinterkopf schon an, dass dieses Unternehmen seine Grenzen finden wird. Wenig später sehen wir Crane – von James Franco gespielt – in einen Spiegel blicken. Fragend betrachtet er sein Gesicht, suchend, so wie die Kamera nach einer Antwort auf die Frage zu suchen scheint: Wie sich einem Poeten und seinem Werk nähern?



Gemeinsam mit *Palo Alto* markiert *The Broken Tower*, das Langfilmdebüt des Regisseurs und Drehbuchautors James Franco, eine weitere Entwicklungsstufe im Schaffen dieser inzwischen nicht mehr nur als Schauspieler umjubelten Person. Wie die Kurzgeschichtensammlung ist auch der Film ein Produkt der in den USA zur Standardausstattung jeder größeren Uni gehörenden Film- und Schreibschulen. Er entstand als Francos Abschlussarbeit an der NYU Tisch School of the Arts und trägt entsprechende Züge: Eine nicht gerade neue, durchschaubare und wohl auch überambitionierte Bildsprache wird dazu verwendet, sich künstlerisch zu profilieren. Der Film ist zwar technisch gut produziert, aber seine schwarzweißen Bilder sind so sauber, beinah steril, dass sie keinesfalls aufregend wirken. Und trotz des Bestrebens, ein nuanciertes Portrait von Cranes komplexem Leben und Werk zu zeichnen, geht wenig Faszination von seiner Person aus. Was bedauerlich ist, da es Franco darum zu gehen scheint, die emotionale Dynamik von Cranes Lyrik in Bilder zu übersetzen.

Hart Crane war ein bedeutender Lyriker der amerikanischen Moderne. Er liebte Männer und auch eine Frau und wählte 1932 mit nur 32 Jahren im Golf von Mexiko den Freitod. Franco betont Cranes Sexualität, seinen Konflikt mit dem Vater, seine ständigen emotionalen *ups and downs*. Für ihn repräsentiert Crane den »quintessential struggling artist«, dessen Leben sich besser für eine Verfilmung eigne als das auf den ersten Blick eher unspektakuläre Dasein einer Person wie James Joyce – so äußerte sich Franco in diversen Interviews mit der amerikanischen Presse. Es scheint fast so, als kokettierte er damit, hier den offensichtlich einfacheren Weg gewählt zu haben, als wären Cranes Sexualität, Zerrissenheit und Freitod ein dankbarer Stoff für einen Debütanten, während das Augenleiden von James Joyce oder dessen Beziehung zu seiner psychisch erkrankten Tochter sich eher für Fortgeschrittene zur Verfilmung eignen würde.

Bereits 2010 spielte Franco einen Poeten, Allen Ginsberg in *Howl*, ohne dabei freilich selbst Regie zu führen. Er scheint dem Mythos vom leidenden Künstler, bei dem Größe der Kunst und Scheitern am Leben in engem Zusammenhang stehen, geradezu verfallen zu sein – wobei er *The Broken Tower* allerdings geradezu unspektakulär und vorsichtig erzählt. Die Annäherung an Crane findet in chronologisch geordneten Episoden statt, die eher Spotlights auf seine Lebensgeschichte werfen, als sie umfassend zu erzählen. Auch das soziale und das kulturelle Umfeld Cranes werden lediglich angedeutet, Franco konzentriert sich nahezu ausschließlich auf das Innenleben des Poeten, in wiederkehrenden Bildern von Crane in menschenleeren Räumen, oft begleitet von Lyrikrezitationen. Selbst Cranes Körper ist nie als Ganzer zu sehen. Die Kamera zeigt ihn fast ausschließlich fragmentiert. Soll so auch der Lyriker Fragment bleiben?

Nun war Hart Crane alles andere als ein Star in seiner Zeit, sein Leben war kaum Gegenstand des öffentlichen Interesses. Anders als bei Franco. Wenn der Schauspieler-Schriftsteller-Regisseur Franco in seiner eigenen Produktion einen Dichter spielt, drängt sich fast unausweichlich die Frage auf, ob und was Crane mit Francos Leben zu tun hat. Etwas genervt vom Hype um Franco, bemerkte ein amerikanischer Kritiker dann auch: Wenn der Film etwas über die Autobiografie Francos aussage, dann erzähle er von Francos andauerndem Versuch, etwas anders zu machen. Nämlich zum Beispiel diesen sehr sperrigen, betont solipsistischen Film zu drehen. Was ungewöhnlich scheint für jemanden, der sonst in Blockbustern wie *Date Night* und *Planet der Affen: Prevolution* spielt.

Dass *The Broken Tower* ein bestenfalls durchschnittlicher Film ist, ist aber zweitrangig. Für Francos Selbstentwurf des extrem arbeitsamen Künstlers und Intellektuellen, der es schafft, sich souverän zwischen Hollywood, Indie und Universität zu bewegen, zählt nur, *dass* er einen solchen Film gemacht hat.

In der ersten Sexszene sitzen Crane und sein Freund in einem Lastwagen. Sie flirten. Die Kamera zoomt weg. Doch durch eine Öffnung in der Wand der Lastwagenkabine beobachten wir die beiden. Francos Kopf senkt sich. Schnitt. Die Kamera ist nun außerhalb des Lastwagens, sie scheint dem Paar Privatsphäre zu gönnen. Dann noch ein Schnitt, ein langes Close-up und wir sehen Crane beim Oralsex. Franco schwankt in dieser Szene zwischen Distanz und ultimativer Nähe. Es ist ein unentschiedenes Statement, bei dem sowohl der Wunsch anklingt, die Intimität dem medialen Blick zu entrücken, als auch das Wissen, dass dieser Blick – besonders wenn es um Stars wie Franco geht – immer alles sehen will. Und dass man, um Star zu sein, mit dieser Neugierde zumindest spielen muss.

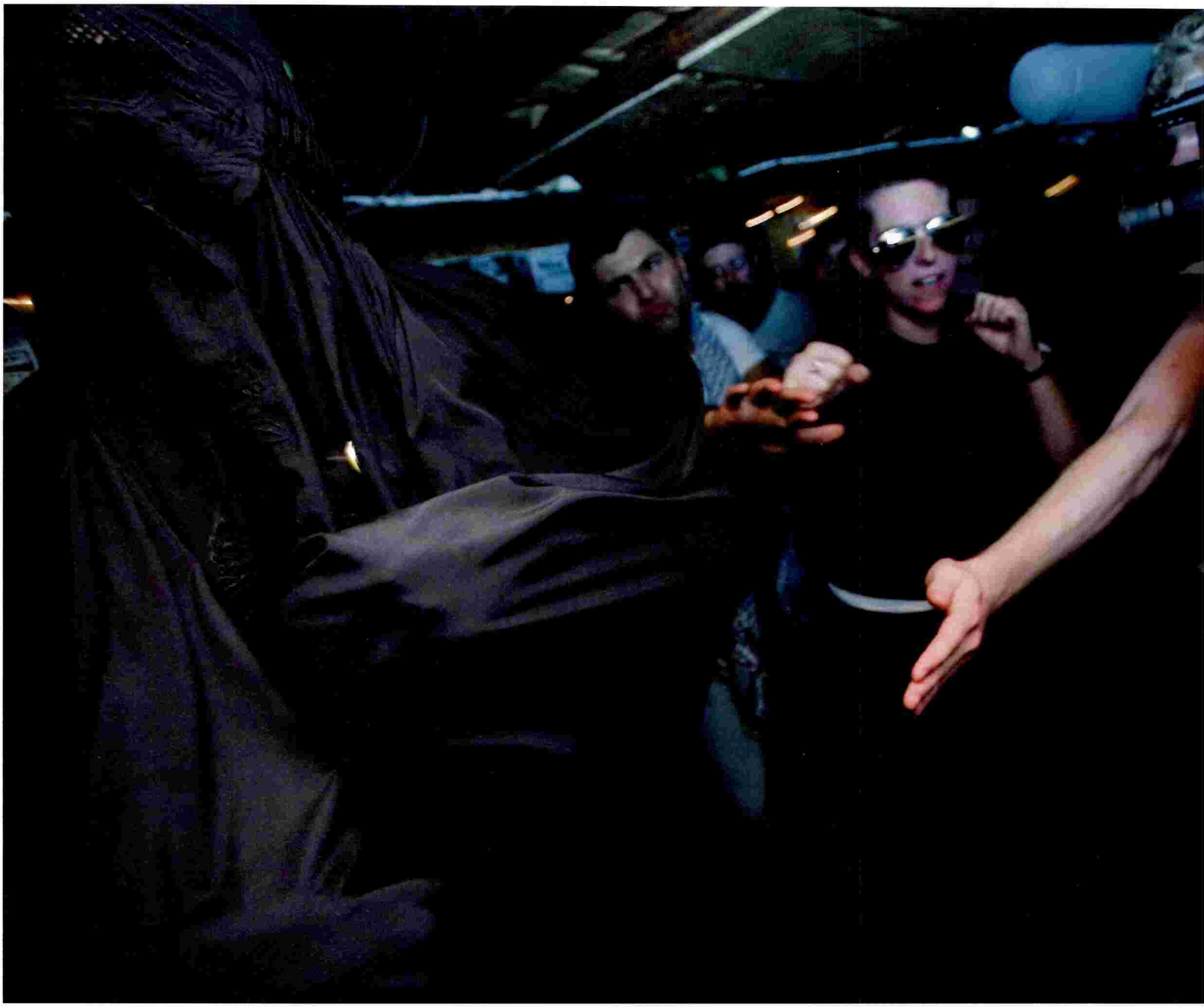
Franco beim expliziten Oralsex – darüber spricht man! Es wird *The Broken Tower*, der seit Januar in den USA als Video on demand zu sehen ist, helfen, im Laufe der nächsten Monate durch DVD-Veröffentlichung und internationale Kinostarts eine breitere Öffentlichkeit zu finden. Und gewiss wird man fragen, wie viel Franco in der Rolle des schwulen Künstlers steckt. Vielleicht ist aber die bessere Frage: Wie inszeniert sich Franco in dieser Rolle? Als ihn ein Reporter vom *New York Magazine* vor der Premiere des Films begeistert nach Details über die schwulen Sexszenen fragte, antwortete Franco scherzend: »You don't get that exclusive.«

*

The Broken Tower
USA 2011, Regie: James Franco
Mit James Franco, Michael Shannon, Stacey Miller u.a., 110 Min.,
DVD (Import), E1 Entertainment — 27.03.12

*

Eine kommentierte Werkliste James Francos
ist auf *www.spex.de* zu finden.

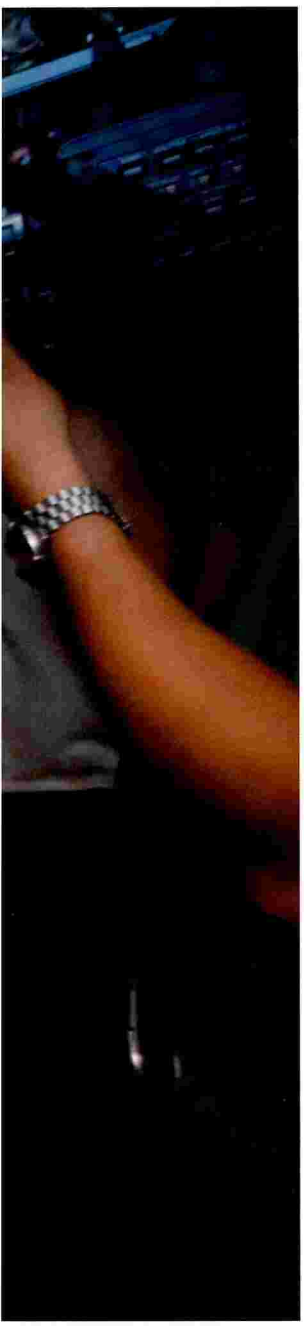


Pressevertreter filmen eine Muslim-Punk-Show im La Casa Maladita
am 31. August 2007 in Chicago, Illinois.

Zu Hause bei den Burka-Bitches *Taqwacore* von Michael Muhammad Knight

Text und Interview — Oskar Piegsa

Bilder — Kim Badawi / Reportage by Getty Images



Vor neun Jahren schrieb der als Teenager zum Islam konvertierte MICHAEL MUHAMMAD KNIGHT einen Roman, der die Energie einer neuen Subkultur beschwor: *The Taqwacores*. Darin schilderte Knight eine Gemeinschaft islamischer Punks in den USA, die ihre Identität zwischen den Glaubenspolen Popkultur und Religion verhandelt und dabei den Mittelfinger gleichermaßen in Richtung vorherrschender westlicher und konservativ muslimischer Kultur streckt. Nun erscheint *Taqwacore* erstmals in deutscher Übersetzung. Im Licht des gesellschaftlichen Wandels, vom Kampf der Kulturen über die Islamisierungsdebatte bis hin zum Perspektivwechsel im Zuge des Arabischen Frühlings nimmt Oskar Piegsa eine spannende Re-Lektüre vor und sucht auch im Interview mit Michael Muhammad Knight nach Antworten auf die Frage: Was wurde aus dem *Punk Islam*?

»I am an Islamist, I am the Antichrist«, schreit ein verschwitzter, halbnackter Pakistani ins Mikrofon. Der Bassist neben ihm trägt Iro und die islamische Mondsichel auf dem T-Shirt. Und vor der Band, die ebenerdig mit ihrem Publikum spielt, schubst sich ein Burka tragendes Mannsweib den Weg in den Moshpit frei. Es ist der Sommer 2007 und der Schauplatz ein kleiner, dunkler Kellerclub in Chicago. Die Decke ist niedrig, die Anlage überfordert, der Sound beschissen, doch das Publikum hat Spaß. Etwas abseits der Pogotänzer steht eine Gruppe junger Muslimas, die mit ihren verschleierten Köpfen im Takt nicken. Die Band nennt sich The Kominas, das bedeutet »Bastard« oder »Menschen von niedriger Geburt« in der pakistanischen Nationalsprache Urdu. Der Song, auf den alle abfeiern, heißt *Sharia Law In The U.S.A.*

Diese Szene ist in Omar Majeeds Film *Taqwacore: The Birth Of Punk Islam* dokumentiert – und nein, die Band fordert darin nicht die Einführung der Scharia auf dem amerikanischen Kontinent. Der Song spielt auf *Anarchy In The U.K.* von den Sex Pistols an. Die störten 1977 die Feierlichkeiten zum silbernen Amtsjubiläum von Queen Elisabeth II., marschierten mit Hakenkreuz-Emblem durch London und verunsicherten die britische Gesellschaft auf eine Weise, die seitdem oft nacherzählt, bewundert und verklärt wurde, aber in ihrer Intensität niemals wiederholbar schien. Rund 30 Jahre später zeigt sich nun: Das Provokationspotenzial des frühen Punk *ist* wiederholbar. Man muss nur seine Zeichen und Reizwörter aktualisieren: Islamisierung des Westens statt Zerfall des britischen Empires, Burka statt Hakenkreuz, *Scharia* statt *Anarchie*.

I. Der Autor: Michael Muhammad Knight

Omar Majeeds Film zeichnet die seltsame Karriere des Schriftstellers Michael Muhammad Knight nach – jenes Mannes, der als Crossdresser in der Burka zum *Scharia*-Song Pogo tanzt und als Malcolm McLaren des *Punk Islam*, als dessen kreatives Mastermind, gelten kann. Michael Knight ist 1977 geboren, dem Jahr, in dem Punk zum öffentlichen Ärgernis wurde. Michael bekommt allerdings andere Probleme mit auf den Weg: Sein paranoider Vater, den er später als Schläger, Rassist und christlichen Apokalyptiker beschreibt, ist mit Frau und Kind auf der Flucht vor dem Teufel. Unterwegs durch das Hinterland der amerikanischen Ostküste, lebt die Familie in Hütten und Wohnwagen – bis die Mutter mit ihrem Sohn ausreißt. Sie will ein geregeltes Leben, zieht in eine Kleinstadt und schickt Michael auf eine katholische Schule. Der rebelliert.

Als Teenager hört er Public Enemy und schreibt dem inhaftierten Charles Manson, um sich mit ihm über amerikanische Kultur auszutauschen.

(Manson antwortet, doch es wird keine Brieffreundschaft daraus.) Schließlich entdeckt der junge Knight die Autobiografie von Malcolm X, die gerade in der Verfilmung von Spike Lee in die Kinos gebracht wird. Was Malcolm X über seine Pilgerfahrt nach Mekka berichtet, beeindruckt Knight. Er besorgt sich Bücher über islamische Geschichte und Theologie aus der Kleinstadtbibliothek, reist als 17-Jähriger zur Faisal-Moschee, die mit Geldern aus Saudi-Arabien im pakistanischen Islamabad errichtet wurde – und kehrt als Turbanträger und übereifriger Konvertit in die Vereinigten Staaten zurück.

»Alles was ich vom Islam und der islamischen Kultur wusste, stammte aus Büchern von konservativen Gelehrten«, schreibt Knight später über diese Zeit: »Ich glaubte, dass alle Muslime fünfmal täglich beten, alle muslimischen Frauen den Hijab tragen und der Islam das Lebenszentrum eines jeden Gläubigen bildet. Es wäre mir nie in den Sinn gekommen, dass es halbherzige Muslime geben könnte, so wie die Familie meiner Mutter aus halbherzigen Katholiken bestand.« Mit seiner neuen Glaubensstrenge quält Knight sich und andere, eckt in der Schule und in der Universität an. Zu denen, die sich noch mit ihm abgeben, zählen Punks – dabei trinkt Knight noch nicht mal Bier. Irgendwann nach dem 11. September 2001 geht es nicht mehr. Knight ist so weit, den Islam wieder aufzugeben. So zumindest erzählt er es in *The Birth Of Punk Islam* sowie in seinen beiden Büchern *Blue-Eyed Devil* und *Impossible Man*, zwei von insgesamt acht Veröffentlichungen, mit denen Michael Muhammad Knight in den letzten zehn Jahren Aufmerksamkeit erregte. Die wichtigste davon ist sein Debütroman *The Taqwacores*, mit ihm besiegelte Knight 2003 seinen Bruch mit dem Islam.

II. Der Roman: *Taqwacore*

Taqwacore (so der deutsche Titel des Buchs) ist ein utopischer, oder genauer, ein heterotopischer Roman, der von einem temporären Raum berichtet, in dem vertraute soziale Regeln außer Kraft gesetzt werden. Der Erzähler Yusef Ali, ein frommer Sohn pakistanischer Einwanderer, kommt zum Maschinenbaustudium in die Provinz, dahin, wo Amerika am langweiligsten ist. Um nicht durch ungläubige Kommilitonen in Versuchung geführt zu werden, mietet er sich in einer islamischen Wohngemeinschaft ein. Was er nicht ahnen konnte: Es handelt sich um eine islamische Punk-WG, in der unentwegt Musik dröhnt, die womöglich nicht ganz *halal* ist (etwa Propagandhis *Fuck Religion*). Es wird gemischtgeschlechtlich gebetet, getrunken und gefeiert, Schwule gehen ein und aus und die gängigen Koranauslegungen sind auch sonst sehr zweitrangig. Taqwacores nennen sich die Bewohner des Hauses, nach dem arabischen Wort für Gottesfurcht, die ihnen eine innere Angelegenheit ist und sich nicht in Äußerlichkeiten niederschlägt.

Das islamische Punkhaus legt Autor Michael Muhammad Knight als doppelte Metapher an. Einerseits steht es für die geografische und kulturelle Vielfalt des Islams: Hier leben Schiiten, Sunniten und Sufisten, Menschen mit pakistanischem, sudanesischem und indonesischem Hintergrund auf engstem Raum zusammen – und alle legen den Koran unterschiedlich streng aus. Zugleich bildet das Haus die musikalische, modische und ideologische Vielfalt jener Subkulturen ab, die Michael Muhammad Knight dem Punk zuordnet. Ein Rude Boy, ein Riot Grrrl und ein Straight Edger wohnen hier, ein Pop-Punker und ein britischer Purist. Das allein bietet schon erhebliches Konfliktpotenzial: »Als jamaikanischer Fundamentalist hasste Rude Dawud den kommerziellen amerikanischen Punk-Ska der zweiten Generation«, heißt es in dem Roman. »Rabeya wiederum fand ungefähr die Hälfte der Punkrock-Songs, die die anderen spielten, frauenfeindlich und patriarchalisch.«

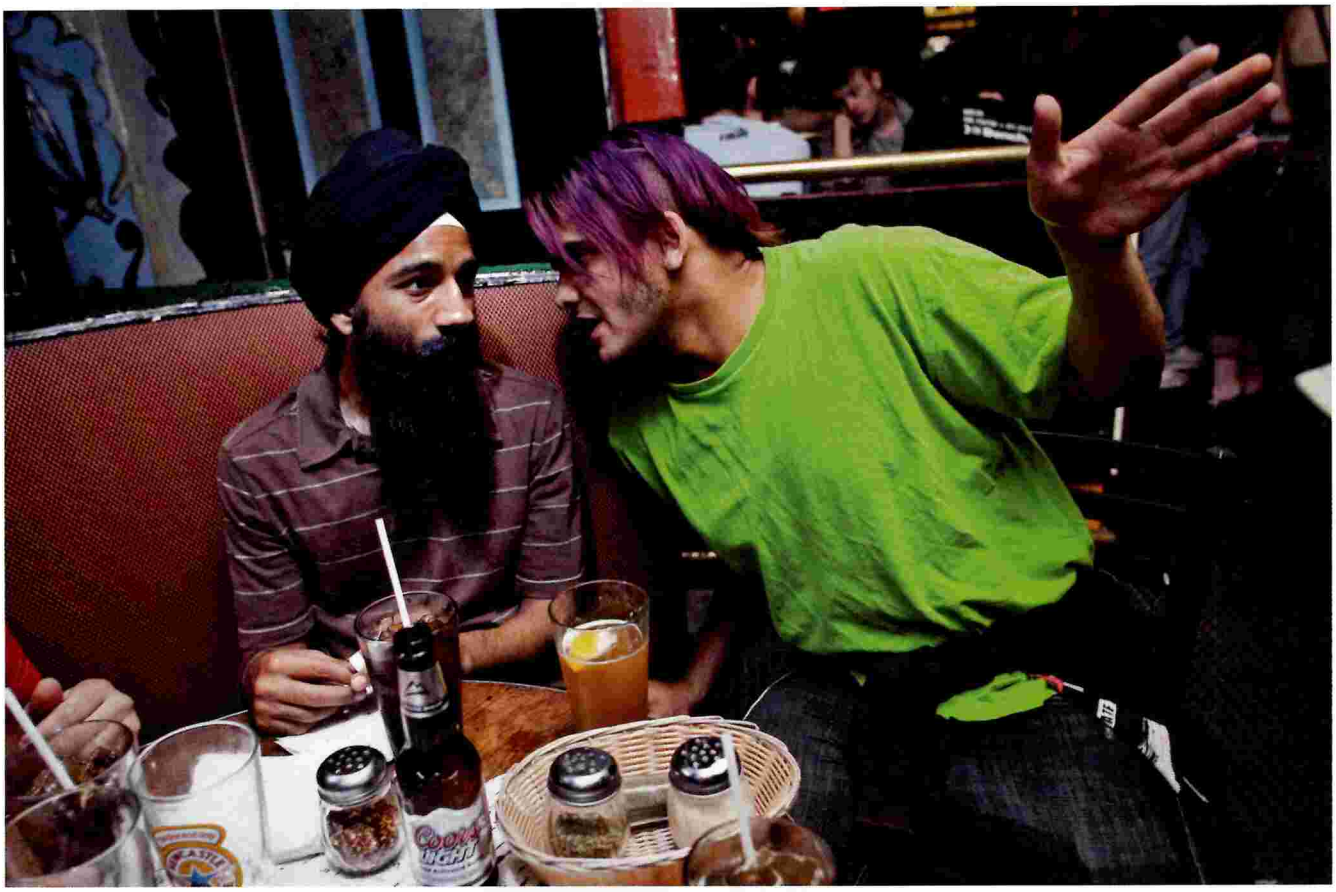
Die Bewohner des Hauses müssen ihre widersprüchlichen Identitäten aus Islam und Punk kontinuierlich mit sich selbst aushandeln – mit der Enthaltsamkeit der Straight-Edge-Szene mag der Islam vereinbar sein, aber gilt das auch für Riot-Grrrl-Feminismus? Gleichzeitig gilt es, sich mit den religiösen und subkulturellen Lebensentwürfen der Mitbewohner zu arrangieren. Was alle verbindet, ist ihre Hässlichkeit. Diese, sagt WG-Cheftheoretiker Jengahir, sei die einzige verbindliche Definition von Punk:

Punks sind hässliche Menschen und stolz drauf. Analog zu dieser Definition sind Taqwacores »hässliche Muslime«.

Man muss keinen Iro tragen, um Taqwacore zu sein – der Begriff gilt für alle Gläubigen mit Schönheitsfehlern: Hundebesitzer oder Biertrinker, Frauen, die sich nicht verantwortlich fühlen, wenn Männer beim Anblick ihrer unverhüllten Haare schlüpfrige Gedanken bekommen, oder Jugendliche, die gerne Salamipizza essen (nicht, wie es irrtümlich in der deutschen Übersetzung heißt, »Pizza mit Peperoni«). In der Welt des Romans gibt es eine lange Tradition dieser »hässlichen« islamischen Gegenkultur: Knight erzählt von muslimischen Pulp-Fiction-Autoren, sufistischen Beatniks und eben der islamischen Punkrockszene mit fiktiven Bands wie Osama's Tunnel Diggers und Songtiteln wie *Our Holy Prophet Fingered His Six-Year-Old Bride In Her Dirty Asshole.*

III. On the Road: *The Birth Of Punk Islam*

So unwahrscheinlich wie seine Geschichte ist auch der Erfolg des Romans. Im Jahr 2003, so erzählt Michael Muhammad Knight, verteilte er handkopierte Ausdrucke seines Buchs auf dem Parkplatz vor einer Moschee und unter Punkerfreunden. Dann nimmt Alternative Tentacles, der Mailorder von Jello Biafra (Ex-



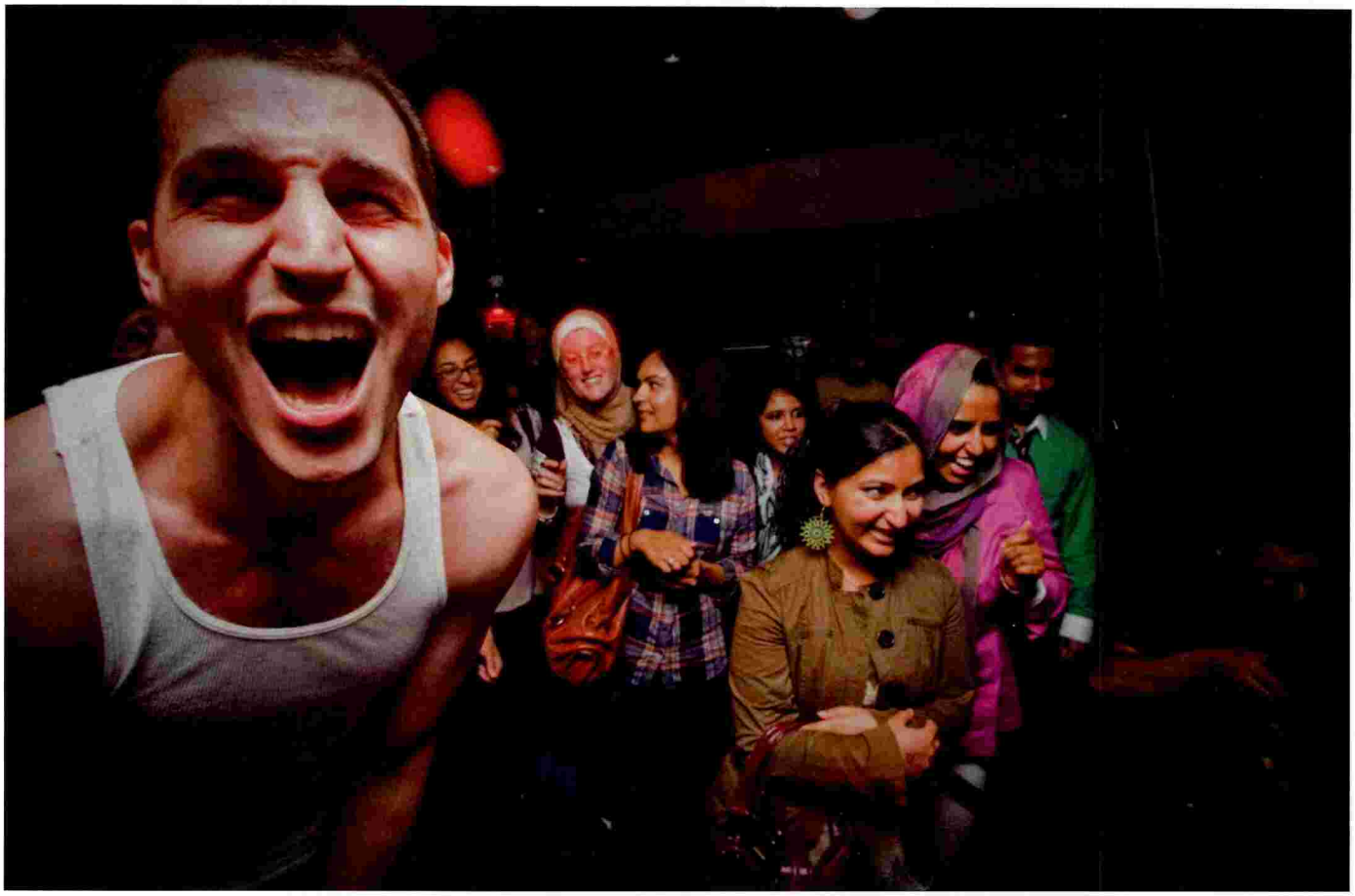
Sonny von der Band Red Baraat (links) und Basim von The Kominas
am 5. Juli 2009 im Club Charleston in Brooklyn, New York.

Dead Kennedys), den Roman ins Programm. Ein Jahr später erscheint im anarchistischen Autonomedia-Verlag die erste gedruckte Auflage, bald darauf eine Lizenzausgabe in Großbritannien. In England wird Knights Roman damit beworben, dass er im muslimischen Malaysia beschlagnahmt worden sei. Doch auch die britische Ausgabe wird zensiert: Nach den gewalttätigen Ausschreitungen, mit denen Muslime Anfang 2006 auf die Mohammed-Karikaturen in der dänischen Zeitung *Jyllands-Posten* reagierten, ist den Verlegern von *The Taqwacores* jeder Hinweis auf das Sexleben des Propheten zu heikel. Sie lassen entsprechende Stellen des Buches, wie den Songtitel *Our Holy Prophet…* streichen – die nun erscheinende deutsche Übersetzung basiert auf der unzensierten amerikanischen Ausgabe.

Es dauert nicht lange und Michael Muhammad Knight bekommt Briefe von Lesern, die sich mit den »hässlichen Muslimen« identifizieren. Er bleibt als Außenseiter zwischen den Kulturen nicht allein. Manche Leser gründen – inspiriert durch *The Taqwacores* – Punkbands mit islamischen Referenzen: The Kominas gehören dazu, oder auch Vote Hezbollah, die sich nach einer fingierten Gruppe aus dem Roman benennen. 2007 kauft Michael Knight einen alten Schulbus und lackiert ihn grün, in der Farbe des Islam. Zusammen mit Vote Hezbollah, The Kominas und einigen anderen Punkbands, in denen Kinder muslimischer Einwanderer spielen, geht er auf Amerikatournee. Als Journalisten Knight nach der Idee dieser Subkultur fragen, antwortet er: Taqwacore bedeute, im »Kampf der Kulturen« den Mittelfinger in beide Richtungen zu strecken.

IV. Der Kontext: *Kampf der Kulturen*

Samuel P. Huntingtons Buch über den *Kampf der Kulturen*, das spätestens nach dem 11. September 2001 zum internationalen Bestseller avancierte, ist das Werk eines Geostrategen, keine empirische Sozialwissenschaft – das bestritt auch sein inzwischen verstorbener Autor nicht. *Kulturen* oder *Zivilisationen* interessierten Huntington nicht als die dynamischen Prozesse des Lernens und Werdens, des Unterscheidens und Angleichens, von denen der Soziologe Norbert Elias einst schrieb, sondern nur als einigermaßen stabile Kategorien kollektiver Identität. Heutzutage, schrieb Huntington, sei anders als noch im Kalten Krieg nicht mehr die Frage nach der politischen Überzeugung relevant: »Wo stehst du?«



Schauspieler Volkan Eryaman (links) spielt die Rolle des Amazing Ayyub in der Verfilmung von *The Taquacores*. Hier besucht er eine Muslim-Punk-Show am 22. Juni 2009 im New Yorker Club Fat Baby's.

Stattdessen müsse man nach der kulturellen Identität fragen: »Wer bist du?« Die Frage »Wo stehst du?« konnte man mit »Dazwischen« beantworten. Die Frage »Wer bist du?« nicht.

An eine transformative Kraft von Globalisierung und Popkultur glaubte Huntington nicht: Auch ein Cola trinkender Terrorist in Bluejeans sei immer noch ein Terrorist.

Im Windschatten der Huntington'schen Theorie – egal auf welcher Seite des Kulturkampfes man sich wähnt – geht es um ein *ganz oder gar nicht*. Das Ziel dieses Diskurses sind nicht Annäherungen oder inhaltlicher Austausch, sondern symbolische Bekenntnisse. Die Exzesse aller beteiligten Seiten sind charakteristisch: Koran verbrennen, Lanzmann-Film verhindern, Sarrazin recyceln. *Taqwacore* differenziert das Bild vom Islam, das Pro-Westler auf der einen und konservative Imame auf der anderen Seite verbreiten, indem es die »halbherzigen« oder »hässlichen« Muslime sichtbar macht. Zudem beansprucht es durch die Verwendung der scheinbar unvereinbaren Symbole im *Kampf der Kulturen* ein Dazwischen für sich, das es laut den Einpeitschern beider Seiten nicht geben dürfte. *Taqwacore* ist als Roman und Geisteshaltung deshalb so erfrischend, weil es sich den Prämissen der kulturkämpferischen Diskussion und dem binären Bekenntniszwang verweigert. Wenn der Kulturkämpfer fragt: »Wer bist du?«, ist »Fuck you!« nicht die schlechteste Antwort.

V. Kulturkampfbekämpfer: Michael Knight, Princess Hijab, Niqabitches

Michael Muhammad Knight war natürlich längst nicht der Einzige, der sich dem normativen Rahmen dieses Diskurses verweigerte – nicht schweigend, sondern schreiend. Vergleichbare Statements mit pop-affiner Ästhetik waren in Frankreich während der Diskussion um das Burkaverbot zu vernehmen. In der Pariser Metro »verschleierte« eine Künstlerin unter dem Namen Princess Hijab die Gesichter und Körperteile von Models auf Werbeplakaten mit schwarzer Farbe. Ihre Street Art las sich wie ein Kommentar auf die paranoiden Züge der Überfremdungsdebatte und entlarvte den schrillen Ton der Islamkritiker. Pro-westliche Kulturkämpfer, die Princess Hijab die Befürwortung des »islamistischen Tugendterrors« vorwarfen, weil sie sich dessen Symbole aneigne, müssten wohl auch Sid Vicious von den Sex Pistols wegen seines Hakenkreuz-T-Shirts für einen Nationalsozialisten halten.

Vor allem ignorierten sie, dass Princess Hijab die Forderung, Frauen sollten ihre Reize bedecken, eher karikierte als unterstützte. In ihren Bildern sah man wiederholt verschleierte Köpfe, aber auch nackte Arme und Schultern. Eine Werbetafel bemalte sie so knapp,

»Ich habe damit nichts mehr zu tun«

Interview mit Michael Muhammad Knight

Michael Muhammad Knight, Autor von *The Taqwacores*, auf einem Parkplatz am 29. August 2007 in Detroit, Michigan.

Ihr Roman *Taqwacore* entstand nach dem 11. September 2001. Sie haben nie einen direkten Bezug hergestellt, aber wie sehr sind der Roman und das halbe Dutzend Bands, die sich auf ihn berufen, ein Phänomen dieser Zeit?

MICHAEL M. KNIGHT Ich habe es nicht darauf angelegt, über 9/11 zu schreiben, und doch ist es der Subtext meines Buches. Das gilt genauso für die Musik. Selbst wenn es die Bands nicht ausdrücklich erwähnen, ist das ganze Taqwacore-Ding sehr von 9/11 geprägt. Wir reagierten auf die Intoleranz und den Rassismus in Amerika, indem wir ihm ins Gesicht rotzten, den Weißen Angst einjagten und sie dafür noch verhöhnten.

Seitdem hat George W. Bush abgedankt und Barack Obama seine Präsidentschaft mit dem Anliegen angetreten, die USA und Muslime in aller Welt zu versöhnen. Was hat sich dadurch geändert?

Ich glaube nicht, dass wir heute weiter sind als 2001. Wie ich als amerikanischer Muslim von anderen wahrgenommen werde, hängt nicht davon ab, welche Ansprachen Obama in Ägypten hält. Mich beschäftigt, wie andere Amerikaner über mich reden, wenn sie unter sich sind – darauf hat die Gesetzgebung keinen Einfluss. Ein Muslim in Amerika zu sein, ist heute nicht einfacher als vor zwei, fünf oder zehn Jahren.

»We're not Taqwacore«, singt die Band Secret Trial Five. Offenbar ist aus der Rebellion gegen Zuschreibungen selbst ein beengendes Label geworden. Wie kam es dazu?

Die meisten kleinen Punkszenen können organisch wachsen und werden erst dann von Außenstehenden wahrgenommen, wenn sie ein stabiles Fundament entwickelt haben. Für Taqwacore gilt das nicht. Die amerikanischen Medien haben sich geradezu auf uns gestürzt. Bevor die Bands selbst herausfinden konnten, wer sie sind, wurden sie zum Maskottchen für alles Mögliche. Secret Trial Five sind ein gutes Beispiel: Diese Band hat seit ihrer Gründung im Jahr 2005 noch keine zehn Konzert gespielt. Dennoch sprechen wir über sie, als seien sie Teil einer Massenbewegung.

Wie sieht heute Ihre Beziehung zu Taqwacore aus?

Ich habe damit nichts mehr zu tun. Mit den Kominas bin ich befreundet, aber ich gehe nicht mehr zu ihren Konzerten. Ansonsten arbeite ich an meinem Studienabschluss in Islamwissenschaften. Ich bin kein Punk, sondern ein Nerd, ich lese und schreibe Bücher. Ich glaube nicht an die Orthodoxie eines *wahren* Islam wie nach meiner Konversion im Alter von 15 Jahren. Manchmal habe ich das Bedürfnis »Fuck Religion« zu sagen oder »Fuck White People«. Aber nicht unentwegt, denn ich bin ja weiß und ein religiöser Typ, verstehen Sie?

*

Spex präsentiert: Michael M. Knight auf Lesetour

15.03. Lesung auf der Leipziger Buchmesse und Diskussion im UT Connewitz, mit Edgar Eckert (Zentraltheater Leipzig) und Tobias Rapp (*Spiegel*)

16.03. Lesung auf der Lit. Cologne, Köln

17.03. Lesung mit Tamer Yigit und anschließende Diskussion mit Jakob Augstein im Babylon Mitte, Berlin

dass dem weiblichen Model noch eine nackte Pobacke aus dem Schleier ragte, und auch gegen Penisse, die sich in den Unterhosen männlicher Dolce-&-Gabbana-Models abzeichneten, hatte Princess Hijab nichts – ihre Arbeiten verstören Islamkritiker, aber sie sind schwerlich Kunst, die sich radikale Imame ins Wartezimmer hängen. Ganz ähnlich verhielt es sich mit den Niqabitches, die in einem YouTube-Video in stark gekürztem Ganzkörperschleier, Hotpants und Highheels durch Paris laufen. In einer schriftlichen Erklärung richteten die Niqabitches ihren Protest vornehmlich gegen die Kontrolle der öffentlichen Kleiderordnung durch die französische Politik. Doch sie taten dies nicht um den Preis, die Kontrolle der Kleiderordnung durch die Religion zu befürworten. In ihrem Video läuft ein Track der Beastie Boys: »If you don't like it then hey, fuck you!« Den Mittelfinger in beide Richtungen strecken – das ist auch ihr Programm.

Michael Muhammad Knight provozierte konservative Muslime auf seiner Taqwacore-Tour mit einem Konzert seiner Bands bei der Jahreskonferenz der Islamic Society of North America (ISNA) – allen voran die Frauenband Secret Trial Five. Ihr Auftritt ist in Omar Majeeds Dokumentarfilm festgehalten: Als Sängerin Sena Hussain ins Mikro zu schreien beginnt, sind im Publikum Gesichtsausdrücke blanken Entsetzens, dann auch ungläubiger Begeisterung zu sehen. Die Zuhörer hatten noch keine Ahnung, dass eine offen lesbische Sängerin vor ihnen stand, da riefen die ISNA-Veranstalter schon die Polizei, um die Bühne zu räumen. Weiblicher Gesang und Tanz, so die Veranstalter, seien auf der Konferenz ausdrücklich verboten. Zugleich widersetzte sich Knight der Vereinnahmung durch westliche Kulturkämpfer, indem er im Tourbus die *Stars and Stripes* auslegte – wer mit ihm über seine Kritik an konservativen Islamauslegungen sprechen wollte, musste zuvor die amerikanische Nationalfahne mit Füßen treten.

VI. Es war einmal: *The Taqwacores*

Zur vorerst letzten Episode der Geschichte von Taqwacore gehörte die Verfilmung des Romans durch Eyad Zahra im Jahr 2010. Den Ikonoklasmus des Buches setzt der Regisseur visuell um:

Rabeya, die feministische und vollverschleierte Punkhausbewohnerin, verwandelt ihre Burka mit Aufnähern und einem »Dyke«-Button in einen Ausdruck von Individualität.

Was jedoch zu kurz kommt, ist die Idee des »Dazwischen«, die hinter solchen Provokationen steckt. Taqwacore ist bei Zahra vor allem eine Freakshow. Michael Muhammad Knight wiederum zweifelte bereits einige Monate nach seiner Tournee daran, ob laute und missverständliche Provokationen das beste Gegengift im *Kampf der Kulturen* seien. Doch sein Buch war bereits in der Welt, inzwischen auch in französischen und italienischen Übersetzungen, und Knight fuhr damit fort, seine spirituelle Sinnsuche offenherzig zu dokumentieren. Diesseits des Atlantiks ist von Princess Hijab und Niqabitches nichts mehr zu hören, jenseits hat sich das Interesse, über Taqwacore zu sprechen, merklich erschöpft. Zum Beispiel bei Sena Hussain, deren Gesang auf der ISNA-Konferenz 2007 zum Eklat geführt hatte. »We're not taqwacore, leave us alone, leave us alone«, singt sie in einem neuen Song ihrer Band Secret Trial Five.

Taqwacore, das Label, das Grenzen sprengen sollte, war selbst beengend geworden. Hussains Songtexte sind mit ihren Verweisen auf Guantanamo Bay und den Nahen Osten politisch und anti-rassistisch, aber nicht merklich religiös motiviert – dass sie nicht unter dem Schlagwort *Punk Islam* verbucht werden will, ist ebenso verständlich wie ihr Betonung, Secret Trial Five sei keine Erfindung von Michael Muhammad Knight. Außerhalb des Taqwacore-Kontexts stagniert die Band inzwischen in Parolen wie »Supporting Israel is so fucked, fuck that racist, zionist shit!« (aus dem Song *BDS*) und der Bereitschaft, sich für diese reichlich bequeme Haltung von Gleichgesinnten auf die Schulter klopfen zu lassen. The Kominas haben sich nie offiziell von Taqwacore losgesagt, ihre Website enthält aber neben dem kostenlosen Download ihres Ende 2011 veröffentlichten Albums *Kominas* keine aktuellen Informationen. Die MySpace-Seite von Vote Hezbollah liegt indes seit über einem Jahr brach. Wiederholte Interviewanfragen an alle drei Bands blieben unbeantwortet. Auch die Sex Pistols haben nicht viel länger durchgehalten. Ihr Mythos nährt sich heute davon, dass ihre Auftritte und Eskapaden – ebenso wie die der Taqwacores – in Büchern, Filmen und Medienberichten umfassend dokumentiert wurden.

VII. ...und jetzt?

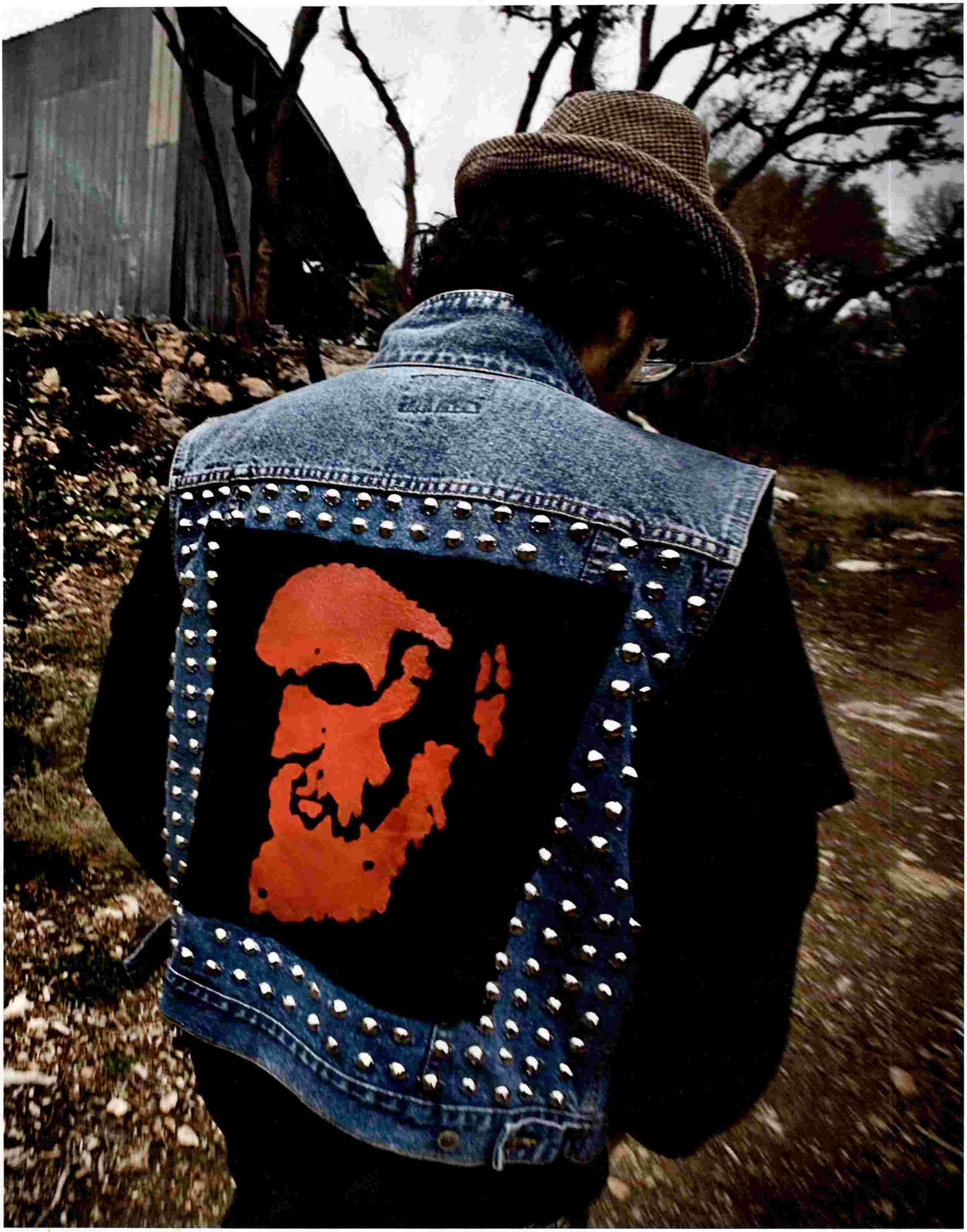
Braucht es Taqwacore überhaupt noch? In den Thilo-Sarrazin-Jahren haben anti-migrantische und anti-islamische Ressentiments in Deutschland sicher nicht abgenommen.

Die noch andauernden arabischen Revolutionen hingegen rütteln an den klischierten Bildern und Frontverläufen im *Kampf der Kulturen* weitaus stärker, als es zwei Dutzend muslimischen Punks je hätte gelingen können.

Westliche Kulturkämpfer behaupten, in Tunesien und Ägypten hätten nur die Islamisten gewonnen – doch die inspirierenden Bilder von verschleierten und unverschleierten Frauen und Männern, die gemeinsam, selbstbewusst und unnachgiebig für ihre Rechte kämpfen, sind so schnell nicht aus den Köpfen zu kriegen. Und selbst wenn der Beitrag des tunesischen Rappers El Général zur Revolution überschätzt sein sollte, wie Tobi Müller in *Spex #336* schrieb, so erzwingt seine Präsenz in amerikanischen und deutschen Medien einen Wandel der kulturkämpferischen Klischees über die Rückständigkeit der Araber und Muslime. El Générals libanesische Kollegin Malikah, die sich gleichzeitig als selbstbewusste Frau und gläubige Muslima inszeniert, beansprucht ein kulturelles Dazwischen ganz ohne Mittelfinger. Solche Künstler gibt es nicht erst seit Kurzem – aber jetzt werden sie auch im Westen gesehen. Was Michael Muhammad Knights Literaturdebüt angeht: Selbst wenn es sich als diskursive Intervention erschöpft haben sollte – auch als profaner Punkroman, der hart, schnell, rotzig und geradeaus erzählt, macht *Taqwacore* viel Spaß.

*

Michael Muhammad Knight
Taqwacore
aus dem amerikanischen Englisch von Yamin von Rauch,
306 Seiten, Rogner & Bernhard — 16.03.12



Ein Muslim-Punk in San Antonio, Texas,
im Jahr 2006.

Die Sichel des Mondes hing käsefarben über dem Ozean

Wie schmeckt Christian Krachts *Imperium*?

Text — Leif Randt

Bilder — Martin Bilinovac,
Christian Werner

Treffen der Generationen: CHRISTIAN KRACHT, der Grandseigneur der deutschsprachigen Popliteratur, Zeremonienmeister des Reisejournalismus zwischen Schein und Sein, wird hier – zusammen mit seinem gerade veröffentlichten Postkolonial-Abenteuerroman *Imperium* – zum Gegenstand eines imaginären Zwiegesprächs in einem Hühnchengrill. Es duftet nach Pommes und Kokosnuss in dieser literarischen Fantasie, die gleichzeitig eine Buchbesprechung ist. Ihr Autor Leif Randt, Jahrgang 1983, wurde 2011 für seinen zweiten Roman *Schimmernder Dunst über Coby County* in Klagenfurt mit dem Ernst-Willner-Preis ausgezeichnet.

Der Christian-Kracht-Fanboy Lucas D., 24, und der skeptische, aus dem Wallis stammende Prosaautor Boris J., 31, sitzen in einem Halal-Imbiss in Berlin Neukölln vor vollen Tellern. Hinter dem Tresen arbeiten Männer in dunkelroten Uniformen, sie lachen und feixen miteinander, zerschneiden kross gegrillte Hühner und würzen frisch frittierte Pommes mit Pommesgewürz. Die Deckenleuchten strahlen außergewöhnlich hell an diesem Ort. Alles glänzt. Lucas und Boris haben neben unnötig vielen Servietten den neuen Roman von Christian Kracht auf ihrem Tisch liegen.

LUCAS Bist du schon durch mit *Imperium*?
BORIS Ich hab das Buch doch erst seit Dienstag.

Boris' sonore Stimme klingt leicht genervt. Lucas lehnt sich über den Tisch.

LUCAS Ich hab's in der ersten Nacht durchgelesen. Und dann noch einmal in der zweiten Nacht.
BORIS Ich kam bis Seite 48. Dann hat mich der Schlaf übermannt. Ich bin bisher auch noch nicht so wirklich hingerissen.
LUCAS Nicht? Den Anfang hab' ich krass geliebt. Ich musste laut lachen. Diese »dickleibigen Pflanzer«, die nach dem Frühstück gleich wieder einschlafen und dann »schmatzend« von »barbusigen dunkelbraunen Negermädchen« träumen.
BORIS Ja, da dachte ich mir schon, dass dir das gefallen würde.

Lucas lässt sich von Boris nicht provozieren. Er trägt ein Leinenjackett über einem cremefarbenen Rolli, was eventuell typisch ist, denn viele Kracht-Fans in seinem Alter schätzen einen eher adretten Bekleidungsstil. Lucas arbeitet neben dem Studium als Online-Feuilletonist, regelmäßig veröffentlicht er Rezensionen zu Büchern, von denen er sich immer in irgendeiner Weise an die Romane und Reportagen Krachts erinnert fühlt, so sehr, dass man behaupten könnte, alles, was Lucas jemals veröffentlicht hat, kreise indirekt um Krachts Literatur.

Boris sieht zwar deutlich korpulenter aus als sein Gegenüber, was auch an seiner runden Brille und seinem verwachsenen Kurzhaarschnitt liegen mag, obwohl er nur selten Hühnchen isst. Er fühlt sich in dem Imbiss auch etwas fehl am Platz, hat er jüngst doch mit dem Gedanken gespielt, sich womöglich bald vegetarisch zu ernähren. Nun jedoch liegen sieben panierte Chickenwings auf seinem Teller, daneben Salat und Fritten sowie merkwürdige Pasten.

BORIS Elfriede Jelinek sagt über das Buch ja, dass man es kaum in einem Satz zusammenfassen kann. Ich könnte nicht mal die ersten beiden Kapitel in einem Satz zusammenfassen. Ich bin zu oft abgeschweift.

Boris und Lucas haben sich vor knapp zwei Jahren an der FU Berlin kennengelernt, wo Boris heute, nachdem er 2010 seinen Abschluss am Schweizerischen Literaturinstitut in Biel gemacht hat, Politik am Otto-Suhr-Institut studiert. Boris schreibt karge Prosaminiaturen, die Motive seiner Schweizer Kindheit teils surreal mit seiner Charlottenburger Gegenwart verschneidend. Er liest wenig, und vieles missfällt ihm – und er hat ein gespaltenes Verhältnis zu Christian Kracht.

Krachts neuer Roman *Imperium* erzählt die Lebensgeschichte des radikalen Nudisten und Vegetariers August Engelhardt, der die Kokosnuss für die Krone der Schöpfung hält, der europäischen Zivilisation den Rücken kehrt und sich eine kleine Insel in der Südsee kauft. Dort möchte er sich ausschließlich von Kokosnüssen ernähren und der Welt ein Beispiel sein. In einem Angestellten der Gebrüder Kellogg aus den USA glaubt er einen idealistischen Missionar zu erkennen, bis er einsehen muss, dass dessen Visionen ihm viel zu kapitalistisch und pragmatisch sind. Engelhardt wird von den Menschen wiederholt enttäuscht. Ein hypochondrischer Berliner Musiker, ein schmieriger Popstar seiner Tage, schließt sich der Kokosnussbewegung an. Bald jedoch fühlt sich Engelhardt auch von diesem bedroht und eingeengt …

LUCAS Natürlich lässt sich die Handlung grob in einem Satz zusammenfassen.

Lucas runzelt die Stirn. Er hat den Anspruch, Dinge immer präzise und schnell beschreiben zu können. In seinem verbalen Alltag gelingt ihm das aber eigentlich nie.

LUCAS Der Bartträger August Engelhardt beginnt das 20. Jahrhundert als Utopist und Romantiker, er erklärt sein Leben zu Kunst und endet als Antisemit und Selbstverstümmler.
BORIS Musstest du das jetzt unbedingt verraten?
LUCAS Es steht so ähnlich doch schon im Pressetext.
BORIS Nein, da steht nur etwas von einer Spirale des Wahnsinns …

Als dieser Satz recht laut durch das Hähnchenbistro tönt, dreht sich ein blonder, etwas verbraucht aussehender Lockenkopf, der sich gerade am Tresen Menü 2 zum Mitnehmen bestellt hat – drei Chickenteile, Pommes, Salat–, zu den Jungs um.

FREMDER Redet ihr über den neuen Kracht?

Lucas, der sich doch eigentlich nach aufrichtigen Freundschaften sehnt, blickt kalt zum Tresen.

LUCAS Nein.

Der Fremde hakt nicht nach. Er bittet das uniformierte Personal, auf die hausgemachte Knoblauchpaste zu verzichten, für ihn nur Ketchup. Boris spricht jetzt etwas leiser.

BORIS Konntest du langfristig darüber lachen? 240 Seiten lang?
LUCAS Ja und nein. Also … Irgendwann, spät in der ersten Nacht, als ich noch immer mit dem Buch bei Schwarztee in meiner Küche saß, da spürte ich eine leicht traurige Furcht in mir aufsteigen …

Lucas muss nachdenken. Er kaut auf einem Hühnchenfiletstreifen und hält zwei Servietten in der Hand.

LUCAS *Imperium* ist halt in so einem irre blumigen Stil verfasst … da hängt »die Sichel des Mondes käsefarben über dem Ozean«, die Dämmerung ist »zuckrig violett« und das Herz »flattert auf und ab wie ein aufgeregter Sperling«. Nach dem ersten Lesen wusste ich noch gar nicht, was ich eigentlich davon halten soll, also von der Entscheidung, so ein Buch zu schreiben, so einen überzogenen Pastiche auf Romane von vor hundert Jahren.

BORIS Aber ist das nicht ganz normal bei Kracht? Die große Geste, die sich hinter vielen Gags verschanzt? Und dass man als Leser immer latent das Gefühl bekommt, ein bisschen veralbert zu werden? Ich glaube, das habe ich sogar mal in einem deiner Essays über die Poetik des Krachts der Nullerjahre gelesen.
LUCAS Echt? Das muss aber schon eine Weile her sein … Ich empfinde das jetzt eigentlich nicht mehr so. Aber *Imperium* ist ja auch ganz anders. Allein die Perspektive. Das Buch ist auktorial erzählt, und das hat mich am Anfang durchaus verstört.

Boris hat immer aus dem Bauch heraus geschrieben, auch während seines Studiums in Biel, und er hat damit tatsächlich ein paar Lektoren auf sich aufmerksam gemacht. Aber mit einem echten Durchbruch, nein, damit rechnet er jetzt nicht mehr.

BORIS Kennst du denn diese Vorlagen, also diese Abenteuerromane, die vor hundert Jahren geschrieben wurden?
LUCAS Leider noch nicht. Sobald ich mit Imperium wirklich fertig bin, werde ich mir mal ein paar davon ansehen. Und du?

BORIS Ich habe im Englischunterricht mal Jack London gelesen. Aber ich erinnere mich an nichts.
LUCAS Ich glaube, das ist ganz typisch für uns. Dass wir lesen und uns dann an nichts erinnern. Höchstens an unsere tumbe Wertung. Kracht ist da anders. Ich nehme wirklich an, dass er sehr, sehr viel liest. Das ist so einer, weißt du, der liest sogar Doktorarbeiten von amerikanischen Universitäten, wenn ihn das Thema interessiert.
BORIS Meinst du?
LUCAS Ich weiß das sogar recht sicher. Ich habe ihm damals meine Bachelorarbeit über *1979* geschickt, und er hat ziemlich höflich geantwortet und auf eine englischsprachige Quelle verwiesen.
BORIS Ihr seid Brieffreunde, Kracht und du?
LUCAS Er hat nie mehr zurückgeschrieben … Weißt du, welche Passage ich recht symptomatisch für den Text halte?

Lucas, der seit Neuestem Kontaktlinsen und keine Brille mehr trägt, blättert in den schon etwas speckig zerlesenen Seiten seiner ja eigentlich erst

Foto — Martin Bilinovac

fünf Tage alten Ausgabe von *Imperium*. Seine helle, fast knabenhafte Stimme passt nur bedingt zum Text, aber er gibt sein Bestes.

LUCAS »Da wir uns nun bemüht haben, von der Vergangenheit unseres armen Freundes zu erzählen, werden wir im Folgenden also, einem ausdauernden und stolzen Seevogel gleich, dem das Überfliegen der Zeitzonen unseres Erdballs vollends konsequenzlos erscheint, ja diese weder wahrnimmt noch darüber reflektiert, einige Jährchen überspringen und August Engelhardt dort wieder aufsuchen, wo wir ihn vor einigen Seiten verlassen haben; splitternackt am Strande spazierend, an seinem eigenen Strand wohlgemerkt, sich hier und da bückend, ein besonders reizvolles Muschelexemplar auflesend und es in einem Sammelkorb aus Bast gleiten lassend, den er zu diesem Zweck über die Schulter geworfen hat.«
BORIS Das war alles ein Satz, oder?
LUCAS Genau. Enorm lange Sätze! Es herrscht so ein Raunen. So ein episches und die Epik zugleich liebevoll veralbernndes Raunen eines über allem schwebenden Erzählers.

Lucas steht auf und holt sich einen Ayran aus dem Kühlschrank, recht zufrieden mit seiner Anmerkung zur Satzlänge bei Kracht – diese hätte auch in einem seiner Online-Essays aufblitzen können. Boris greift nach dem Buch, das fast überall mit Markierungen versehen ist, schlägt es an einer scheinbar beliebigen Stelle auf und liest dann, als sich über Lucas' Oberlippe bereits ein weißer Ayranfilm gelegt hat, seinerseits einige Zeilen laut vor.

BORIS »Die *Berliner Illustrierte* veröffentlichte unter der Überschrift ›Der Kokosnussapostel‹ sogar eine Karikatur, die einen sehr muskulösen Engelhardt nur mit einem Palmwedel bekleidet zeigte, ein Szepter in der einen Hand, in der anderen einen Reichsapfel in Form einer Kokosnuss, ihm zu Füßen ihn anbetende, europäisch gekleidete Schwarze.« Weißt du was? Ich glaub, ich mag diesen neuen feierlichen Sound heute schon lieber als gestern.
LUCAS Solche Sachen höre ich öfter von dir. Du schiebst immer alles auf deine Launen.
BORIS Ja und? Ich bin wenigstens ehrlich zu mir selbst.

Für einen Moment essen beide leicht grimmig vor sich hin. Ab und zu hört man es knacken und knuspern.

Foto — Christian Werner

BORIS Du hast gesagt, dass du nach der ersten Lektüre noch unentschieden warst. Wie hast du dich denn nach der zweiten gefühlt?

Lucas tupft seinen Mund mit einer Serviette ab.

LUCAS Ich fühlte mich auf eine leicht bizarre Art und Weise in meine Schulzeit zurückversetzt. Das ist wirklich wahr. In den Geschichtsunterricht. Ich habe das Buch beim zweiten Mal sehr ernst gelesen, musst du wissen, naiv vielleicht, in einer einzigen Nacht, wie jemand, der etwas lernen möchte.
BORIS Und?

Lucas blinzelt.

LUCAS Ich lese es jetzt noch ein drittes Mal, zum Spaß. Danach weiß ich mehr.

Boris blickt über Lucas hinweg ins helle Licht. Er hält Lucas für einen Gefangenen seiner eigenen Leidenschaft. Boris denkt an das Wallis und isst. Dann schlägt er *Imperium* auf Seite 117 auf und liest still für sich: »Man müsse sich gedulden, der Gedanke, sich nackt und frei nur von Kokosnüssen zu ernähren, sei, obgleich zwingend, eine Idee, die erst sacken müsste in der zivilisierten Welt.«

*

Christian Kracht
Imperium
Roman, 256 Seiten,
Kiepenheuer & Witsch — 16.02.12

Cosima von Bonin
Grandville and the Decision at Grandville
Installationsansicht Galerie Buchholz, Berlin 2011

Cosima von Bonin
The Bonin/Oswald Empire's Nothing #05
(Grandville-and-the-Decision-at-Grandville-Version),
2010/2011
Mohair-Velour, Polyfill, Styroplast, Metall

COSIMA VON BONIN hatte in den letzten Jahren einen echten *run*: Nach Ausstellungen in Los Angeles, Rotterdam, Bristol und Genf zeigt die 1962 in Mombasa, Kenia, geborene Künstlerin aktuell im Museum Ludwig in Köln ihre genähten Textilbilder, lungernden Stofftiere, Kunststoffraketen und rotierenden Podeste. Öffentlich darüber geredet hat sie nie. Bis jetzt. In diesem ersten gedruckten Interview ihrer Karriere spricht von Bonin über das Prinzip des Loops und der Geisterversionen in ihrer Arbeit, ihre engen Kollaborationen mit den Musikern Dirk von Lowtzow und Moritz von Oswald und ihren Weg zur Kunst in Kölner Bars und Buchhandlungen der neunziger Jahre, Kippenberger inklusive. Das Interview findet Ende Januar in den Räumen ihrer Galerie Buchholz in Berlin statt, wo gerade René Pollesch seine erste Ausstellung zeigt. An einem der Spieltische, die zur Ausstellung gehören, nimmt neben von Bonin auch Dirk von Lowtzow Platz. Die Künstlerin ist in bester Stimmung, raucht Dunhill und bietet frische Ingwerplätzchen an.

»Der Vampir von Köln agiert im Loop« Cosima von Bonin

Interview — Philipp Ekardt und Jan Kedves
Bilder — Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Köln

Cosima von Bonin
Ich lüge auch und ich bin dein, 2011
Baumwolle, Polyfill, Holz, Metall, Plastik, Klappuhr

Cosima von Bonin
Cosima von Bonin's Cut! Cut! Cut! for Museum Ludwig's Sloth Section, Loop # 04 of the Lazy Susan Series, a Rotating Exhibition 2010–2012, One, Two, Three, Four
Ausstellungsansicht
Foto — Lothar Schnepf

Cosima von Bonin
Scotland (Beardsley Bear Version)
Hütte — Holz, Pappe, Stahl, Plastik, Farbe
Bär — Beardsley, bedruckte Baumwolle, Füllmaterial

Cosima von Bonin
Cosima von Bonin's Cut! Cut! Cut! for Museum Ludwig's Sloth Section, Loop # 04 of the Lazy Susan Series, a Rotating Exhibition 2010–2012, One, Two, Three, Four
Ausstellungsansicht
Foto — Lothar Schnepf

Cosima von Bonin, Sie haben Verstärkung mitgebracht?

COSIMA von BONIN Klar, das hier ist immerhin mein erstes Interview. Ich habe noch nie ein Interview gegeben. Deswegen habe ich ihn mitgebracht *(zeigt auf Dirk von Lowtzow)*. Außerdem muss versprochen werden, dass jeder Name, der hier fällt, in *Spex* geschwärzt wird – unter Androhung von Todesstrafe und allen Anwälten.

Gut, versprochen.

CvB Das Interview soll gedruckt so aussehen wie dieses tolle Buch, *Die Sehnsucht des Rainer Werner Fassbinder* von Kurt Raab. In dem mussten nach dem Druck auch viele Stellen geschwärzt werden. Wir wollen optisch ja mal was Neues bieten.

Vielleicht könnte es auch so aussehen wie in Marcel Broodthaers' geschwärzter Fassung von Mallarmés *Un coup de Dés*? Sie mögen doch Broodthaers?

CvB Oha, richtige Kunstspezialisten. Ihr kriegt keinen Cookie mehr. *(lacht)*

Schön jedenfalls, dass Sie ihr erstes Interview *Spex* geben – immerhin war der erste überregional veröffentlichte Text zu Ihrer Kunst auch in *Spex* zu lesen, im Juni 1990.

CvB Daran erinnere ich mich nicht. Wer hat den denn damals geschrieben?

Der Autor hieß Reinhard Jung.

CvB Ich glaube auch mich zu erinnern, dass Jutta Koether in ihrer *Mrs. Benway*-Kolumne in *Spex* über mich geschrieben hat, das war vermutlich 1991. Und 1997 habe ich zusammen mit meinem Mann Michael Krebber in *Spex* einen Nachruf auf Martin Kippenberger geschrieben, »Eine dicke Spinne« war die Überschrift. Ansonsten kann ich mich an die Neunziger aber praktisch nicht erinnern, das Meiste ist in einem *daze* verschwunden.

Stimmt es, dass Sie Kippenberger in einer Kölner Bar kennen gelernt haben?

CvB Ja, 1986, die Bar hieß Chin's. Ich war damals gerade erst seit zwei Wochen in Köln, vorher hatte ich fünf Jahre halbkriminell lustig in Venedig verbracht. Ich saß da also mit einem Bekannten im Chin's und an der Theke lehnte dieser Mann, das schönste sexuelle Objekt meiner Begierde aller Zeiten. Ich hatte zu der Zeit von Kunst noch keinen Schimmer, ich wusste nur, wie man Boote klaut und solche Sachen.

Ich fragte also meinen Bekannten: »Wer ist das denn?« und er sagte

Martin Kippenberger — Berlin, 1979
Fotograf unbekannt
Courtesy Estate Martin Kippenberger,
Galerie Gisela Capitain, Köln

»Das ist Kippenberger.« – die Leute am Nebentisch lachten sich alle kaputt. Ich hatte wirklich keine Ahnung!

Nach einer halben Stunde kam dann der Wirt und gab mir einen Zettel, darauf stand in der tollen Martin-Kippenberger-Schrift: »Kippenberger, Telefonnummer. Rufen Sie an.«

Das war Ihr Weg in die Kunst?

CvB So ungefähr. Mit Kippenberger lernte ich auch Michael Krebber kennen, mit dem bin ich seit 1992 verheiratet. Krebber war damals der schlechtgelaunteste Assistent von Kippenberger, aber auch der beste. Freunde von mir hatten damals gerade eine Bar eröffnet, das Königswasser, dort fing ich gleich als Kellnerin an. Das Königswasser war ein kleiner Raum und fast komplett von einer ovalen Theke ausgefüllt, wir standen drinnen leicht erhöht und das *rat pack* musste sich drumherum drängeln. Im Königswasser waren sie immer alle: Kippenberger, Krebber, Diedrich Diederichsen, Clara Drechsler und so weiter. Und weil ich schon damals ein Großmaul war, fingen Kippenberger und Krebber dann irgendwann an, mich aufzuziehen – dass ich mich ja überhaupt nicht mit Kunst auskenne und so weiter. Das weckte meinen Ehrgeiz, und wenn mein Ehrgeiz einmal geweckt ist, dann kann ich sehr fleißig sein. Ich ging also in die Buchhandlung Walther König in der Ehrenstraße und fing da bei A an, und nach vier Wochen war ich bei Z.

Sie haben bei Walther König sozusagen ihr Kunststudium nachgeholt?

CvB Könnte man so sagen. Ich habe da jeden Katalog aus dem Regal gezogen und mir wochenlang alles ganz genau angeschaut. Besonders gut gefielen mir Marcel Broodthaers, André Cadere, und *Facharbeiterficken* – dieses Buch war der Knaller.

***Facharbeiterficken*?**

CvB Das war ein Manifest von Albert Oehlen, Werner Büttner und Georg Herold, früher alle drei Schüler von Sigmar Polke an der Kunstakademie in Hamburg. Es war 1982 in einem Gruppenausstellungskatalog erschienen, *Über sieben Brücken mußt Du gehen, mußten wir auch*, darin waren nicht nur die drei, sondern auch andere Künstler, auch Kippenberger. Weil dieses Buch aber unsäglich bescheuert war und sie sich darüber sehr ärgerten, rissen Oehlen, Büttner und Herold ihren Teil aus vielen Exemplaren raus, pappten einen braunen Umschlag drauf und verkauften das als dünnes Büchlein. Punkrock. Kostete fünf Mark und hieß *Facharbeiterficken*. Da waren tolle Schwarzweißfotos drin, von Küchenutensilien, die sie an die Wand gehängt und mit Zettelchen versehen hatten, und auf diesen Zettelchen standen ganz tolle Sachen drauf. Als ich das sah, fiel ich um vor Begeisterung. So bin ich zur Kunst gekommen. Ja, und heute bin ich eben Sklaventreiberin – nicht wahr, Dirk?

DIRK von LOWTZOW *(lacht)*
Ja, ich kann es bezeugen.

Dirk ist Ihr Lieblingssklave?

CvB Ja, Daffy von Lowtzow. Das Ganze beruht aber auf Gegenseitigkeit. Ich bin auch Dirks Sklavin.

DvL Wir sind uns sozusagen gegenseitig Herr und Diener, seit über zehn Jahren mittlerweile.

Man erkennt es an Ihrer jeweiligen Arbeit: *Kapitulation* lautete 2004 der Titel einer Arbeit von Ihnen, Cosima, drei Jahre später hieß ein Tocotronic-Album so. Oder andersrum: *Wir sind viele* war 2004 der Titel eines Tocotronic-Songs, jetzt ist es das Motto Ihrer aktuellen Ausstellung im Kölner Museum Ludwig.

CvB *(zu Dirk von Lowtzow)* Woher *Kapitulation* kommt, klären wir hier aber nicht auf, das ist zu intim!

DvL Sagen wir einfach: Wir pflegen seit Jahren einen engen Austausch.

CvB Und zwar seit dem Tag, als Dirk mich 2000 im Jena Paradies in Hamburg angesprochen hat, auf der Party nach einer Eröffnung in den Deichtorhallen. Ich war damals Gastprofessorin an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg. Ich hatte Dirk auf der Party zwar auch gesehen, hätte mich aber niemals getraut, mich ihm zu nähern! Er hatte zum Glück genug getrunken und kam dann auf mich zu, guckte mir mit seinem tollen Silberblick in die Augen und sagte: »Du bist für mich die beste Künstlerin der Welt.« Ich war sofort verliebt! So fing's an.

Wie lässt sich Ihr inhaltlicher Austausch beschreiben?

CvB Da bin ich ganz ehrlich: Wenn Dirk ein Lied geschrieben hat, schreie ich immer sofort »Gib mir das!« – damit ich es ausschlachten kann. *(Dirk von Lowtzow lacht)*

Mein Hirn ist nicht dazu da, sich immer alles selber auszudenken, da halte ich es ganz mit Tocotronic: »Was du auch machst, mach es nicht selbst.«

Das heißt, es wird links und rechts gestohlen und zurückgestohlen. Der Grund dafür ist: Ich fühle mich nur ganz wenigen Menschen auf diesem Planeten nahe, und diese Wenigen müssen herhalten. Die werden von mir ausgebeutet, aber auch gepflegt, hofiert, alles gleichzeitig. Mit Dirk zum Beispiel bin ich total verschränkt. Wenn eine Ausstellung ansteht – wie etwa *Relax, It's Only a Ghost* – kann ich ihn anrufen und muss nur sagen: »Du weißt schon: Yves Saint Laurent, Kraken und Getier im Meer, schreib mir dazu bitte einen Pressetext.« Ich brauche ihn kurz anzubrabbeln und schon funktioniert das.

In Ihrer Kölner Ausstellung stehen unter dem Motto *Wir sind viele* verschiedene Namen – sind das die Ihnen nahe stehenden Menschen, mit denen Sie verschränkt sind?

CvB Also erst mal ganz grundsätzlich: Meine Mutter ist schon tot, die hört das hier nicht mehr, und mein Papa liest *Spex* hoffentlich nicht. Bei mir ist etwas passiert. Bei mir ist endlich, nach 50 Jahren, eine biologische Depression diagnostiziert worden. Das heißt, ich bin schon depressiv auf die Welt gekommen und hätte schon als Baby eine Tablette kriegen sollen. Das hat mir erst vor ein paar Monaten ein Arzt gesagt, und der hat mir eine Tablette verschrieben, die es auch tut. Das heißt, ich lebe seit einigen Monaten zum ersten Mal in meinem Leben angstfrei. Ich muss diesem Doktor ein Denkmal bauen. Vorher war bei mir häufig alles angstbestimmt. Und das war zu Beginn auch einer der Gründe, warum ich in meiner Kunst so viele Leute eingespannt habe: reine Angst. Das Selbstwertgefühl ist bei Depressiven ja nicht sehr ausgeprägt, und es wird immer geringer, weil man ständig denkt: Ich kann das nicht, ich krieg das alleine nicht hin, ich bin ein Loser. *(Dirk von Lowtzow lacht)* Das ist gar nicht zum Lachen, Dirk, das ist wirklich so.

DvL Ich lache doch nur über diesen Ausdruck *Loser.*

Haben die Themen Erschöpfung und Müdigkeit, um die es in Ihrem aktuellen Ausstellungszylkus in Arbeiten wie *The Fatigue Empire* oder *The Lazy Susan Series* geht, auch mit Depression zu tun?

CvB Nein, überhaupt nicht. Das muss jetzt aber mal Daffy erklären. Los Dirk, du kannst das so gut, du bist der Lyriker.
DvL Oh nein, ich bin doch hier nur stiller Beisitzer.
CvB Nein, du weißt schon: unser Spaziergang in Hellbrunn, die Kneippbecken
DvL Also gut, bei *The Fatigue Empire* geht es nicht um eine depressive Erkrankung, sondern um eine Umwertung gesellschaftlicher Imperative. Heute ist es ja eine extreme Tugend, immer zu funktionieren. Für viele Leute wäre es das Schlimmste zuzugeben, dass sie erschöpft sind. Und der Imperativ des zeitgenössischen Kapitalismus, permanent kreativ zu sein und damit gewinnbringend umzugehen, führt dazu, dass sogar die Leute, die wirklich Loser sind, noch nicht mal in Ruhe Loser sein dürfen, nein, sondern auch die sollen noch permanent an sich arbeiten und sich einbringen. Da stellt das *Fatigue Empire* ein sehr offenes Gegenmodell dar, das die Erschöpfung, die natürlich jeder Mensch verspürt, hochleben lässt.

Klingt fast wie in einem Theaterstück von René Pollesch

CvB … an dessen Spieltisch wir hier ja gerade sitzen, genau. Pollesch, Pollesch, Pollesch. Ich kann gar nicht genug von ihm bekommen. Der ist auch so einer, Daffy hat ihn mir vorgestelllt …

DvL Bei einer Lesung im Ballhaus Ost in Berlin.

CvB Das neueste Stück von Pollesch an der Volksbühne, *Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia* mit Fabian Hinrichs in der Hauptrolle, ist schon wieder so toll.

In *Kill Your Darlings!* geht es um …

CvB Kapitalismus und Liebe! Wie immer bei Pollesch, das ist ja das Schöne.

Und um den Unterschied zwischen linken Kollektiven und Netzwerken.

CvB Genau, Fabian Hinrichs sagt zu der Gruppe von Akrobaten, die dauernd um ihn herumturnen: »Ich dachte, ihr seid ein linkes Kollektiv, aber ihr seid nur ein Netzwerk.« Am Schönsten fand ich aber, wie Hinrichs am Ende zum Publikum so etwas sagt wie: »Wir haben das Ganze nicht für euch gemacht, sondern für uns.«

In Ihrer *Wir sind viele*-Liste tauchen allerdings auch zwei Namen auf, mit denen Sie wohl kaum persönlich verschränkt sein können: Jacques Tati und George A. Romero. Warum?

CvB Tati taucht in dieser Liste auf, weil er eben Tati ist. An ihm interessiert mich, dass er sich mit seinem Film *Playtime* komplett ruiniert hat, obwohl er es gar nicht

Cosima von Bonin
Privato, 2010
Eisen, Farbe

Cosima von Bonin
Total Produce (Morality), 2010
Podest — verschiedene Stoffe, Füllmaterial, Holz, Leuchtstoffröhren
Krake — verschiedene Stoffe, Füllmaterial

nötig gehabt hätte. Tati war ein reicher Mann, und so perfektionistisch, dass schon die Anfangsszene von *Playtime*, in der die Häuserkulissen herumfahren, so oft gedreht werden musste, bis das Budget überzogen war. Statt aufzuhören, hat Tati den Film aber bis zum Ende durchgezogen und sein eigenes Vermögen reingesteckt. Er ist bitterarm gestorben. Da finde ich: Genau so muss man es machen. Komme was wolle, man muss es einfach durchziehen. Genauso Romero. Der hat immer alles beisammen gehalten und selbst gemacht: Drehbücher geschrieben, Regie geführt und den Film selbst geschnitten, und das alles nur zusammen mit einem engen Freund, seinem Produzenten. Romero ist bis heute nie an die Majors gegangen, er ist immer unabhängig geblieben und hat auch Pittsburgh nie verlassen. Wenn man sich in meiner Kölner Ausstellung den Dokumentarfilm *Document of the Dead* anschaut, sieht man: Romero spielt immer Jojo in den Drehpausen und ist ein wahnsinnig höflicher Mensch. Toll. Tati und Romero, das sind Meister. Und jetzt nenne ich noch einen weiteren Meister: Moritz von Oswald.

Sie arbeiten seit etwa drei Jahren eng mit ihm zusammen.

CvB Moritz ist auch so einer, der von Anfang an alles beisammen gehalten hat, sei es bei Basic Channel oder Rhythm & Sound. Er und damals auch Mark Ernestus haben nie Vorschüsse angenommen, sind nie zu einem Major gegangen. Sie haben Interviews abgelehnt, aber nicht weil sie sich interessant machen wollten, wie viele andere. Ich habe keine Interviews gegeben, weil ich Angst davor hatte. Moritz aber hat Interviews abgelehnt, weil es ihn einfach nicht interessiert hat, er wollte immer nur arbeiten. Da wurde im Labor geforscht, geforscht, geforscht. Ein Meister eben.

Wie wichtig ist Dub für Ihre eigene Kunstproduktion, also das Mixprinzip des jamaikanischen Dancehall-Sounds?

CvB Wie meinen Sie das?

In Ihren jüngeren Werken und Ausstellungen arbeiten Sie mit häufig mit *Versions* und *Loops* …

CvB Ich bin ein Fan von Loop- und Version-Musik, das war ich auch schon, bevor ich Moritz kennen gelernt habe. Mit meinen *Loops* fing es so an:

Cover des Albums *Live in New York*, Moritz von Oswald Trio, 2010

Cover des Albums *Vertical Ascent*, Moritz von Oswald Trio, 2009

Cover des Albums *Horizontal Structures*, Moritz von Oswald Trio, 2011

Alle Cover — Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Köln / Berlin, und Honest Jon's, London

Die Meisternäherinnen in meinem Atelier haben ein Bild gemacht und ich nahm ihnen das wieder weg und sagte: Macht das aus der Erinnerung noch mal. Auf diese Weise wurden aus meinen Arbeiten *Loops*.

Das hob die Stimmung im Atelier und machte den Näherinnen Spaß. Das Wort *Version* ist dann tatsächlich durch meine Zusammenarbeit mit Moritz dazugekommen – als ich anfing, in Ausstellungen mit Soundglocken zu arbeiten, in denen man Beats von Moritz hören kann. Manche Museen haben nicht so viele Stereoanlagen und Soundglocken, es gibt also – je nach Institutionsbudget – manche meiner Arbeiten mal mit, mal ohne Musik. Sobald die Beats dabei sind, wird der Titel der Arbeit ergänzt um *Version MVO*.

Und wie wird bei Ihnen aus einem ehemals bunten Stofftier eine *Ghost Version*, also gewissermaßen ein weißer Remix desselben Tiers?

CvB Das ist eine Sache, die letztes Jahr im Pressetext zu meiner *Grandville*-Ausstellung hier in diesen Räumen so schön beschrieben stand, dass ich es selber gar nicht besser in Worte fassen könnte. Wie lautete es da doch gleich ?

Dort stand in etwa: Früher vampirisierte Cosima von Bonin die anderen, jetzt vampirisiert sie sich selbst.

CvB Nein, tut mir leid, in dem Pressetext klang das viel schöner. *(greift zu einem Blatt mit dem Pressetext)* Ich zitiere: »Während er in Düsseldorf lebte und dort an seiner *Section Cinéma* arbeitete, bezeichnete Marcel Broodthaers sich selbst einmal als Vampir von Düsseldorf. Ebenso wie Broodthaers in seinem selbstreflexiven Spätwerk ist auch von Bonin vom Vampirismus gegenüber anderen schließlich zum Selbstvampirismus übergegangen.« Schöner formulieren könnte man das nicht! Und es geht sogar noch weiter: »Als Vampir ihrer selbst und Vampir von Köln agiert von Bonin innerhalb eines Autovampirismus-Loops, man könnte auch sagen innerhalb einer Möbius-Schleife, die Köln 1993 mit Berlin 2011 verbindet und in einer Galerie präsentiert wird, deren Räume in Form eines Loops angeordnet sind.«

Können Sie den Unterschied zwischen Köln im Jahr 1993 und Berlin heute beschreiben?

CvB Nein – außer, dass ich es jetzt schöner finde. Das hat aber mit den Städten Köln oder Berlin nichts zu tun. Das einzige, was mir im Vergleich zu früher wirklich fehlt, und zwar immer mehr sogar, das ist Kippenberger. Der hat 1993 noch gelebt.

In den letzten Jahren haben Sie häufig mit einer Skulptur in Knochenform gearbeitet. Haben wir es hier mit einem Wortwitz zu tun? Ihr Nachname, »Bonin'«, steht im amerikanischen Urban Slang ja für »Sex haben«

CvB Nein, auf solche Wortspiele würde ich niemals kommen. Aber das ist gut. *(zu Dirk von Lowtzow)* Schreib das mal auf, das schlachten wir aus. Der Knochen ist so entstanden: Ich habe mit Moritz an seiner Albumtrilogie für das Label Honest Jon's gearbeitet, ich habe die Motive für die drei Cover geliefert. Auf der ersten Platte, *Vertical Ascent*, war meine Rakete zu sehen. Für das Cover des zweiten Albums, *Live in New York*, wollte Moritz das Nudelholz haben, *The Colour Wheel*. Für die dritte Platte, *Horizontal Structures*, dachte ich: Rakete … Nudelholz … Knochen.

Wie finden Sie die Textilien, die Sie für Ihre Stofftiere und Skulpturen verwenden?

CvB Ich habe jetzt schon seit ein paar Jahren striktes Einkaufsverbot, weil ich immer viel zuviel Stoff kaufe. Wenn ich einen Stoff sehe, der mir gefällt, denke ich immer: Ich brauche mindestens 17 Meter davon. Meine Näherinnen sagen immer: Zwei Meter hätten gereicht. Das kriege ich aber nicht in meinen Kopf rein, deswegen kaufe ich immer gleich den ganzen Ballen. Ich finde diese Stoffe meistens, wenn ich reise. Ich kaufe sie in Istanbul, Syros, Österreich, Neapel, oder in New York, wo es tolle Afrika-Läden gibt – in Afrika selbst war ich ja leider nie wieder.

Sie meinen, seit Sie dort geboren und aufgewachsen sind?

CvB Richtig, ich bin in Kenia geboren und habe dort in den Sechzigern mit

meinen Eltern und Brüdern gelebt. Meine Mutter ist 1954 – im Alter von 24 Jahren – nach Südafrika gegangen, weil sie Nachkriegsdeutschland so doof fand. In Kapstadt hat sie dann für die Deutschen Ost-Afrika-Linien gearbeitet, und nach ein paar Jahren kam mit dem Schiff der Herr von Bonin angefahren. Drei Jahre lang hat er sie jeden Samstag gefragt: Heiratest du mich? Und sie hat immer gesagt: Ich sag's dir nächsten Samstag. Als sie dann endlich geheiratet hatten, sind sie zusammen aus Südafrika für die Deutschen Ost-Afrika-Linien nach Mombasa, Kenia, gegangen, dort stand eine fette Zementfabrik, die Bamburi Portland Cement Company. Dort arbeitete meine Mutter weiter als Chefsekretärin, und mein Vater hat eine Zementhandelslinie nach Saudi-Arabien mit ausgebaut. In dieser Zementfabrik sind meine Brüder und ich groß geworden, das war unser Spielplatz. Deswegen schreie ich heute noch vor Freude, wenn ich an einer Zementfabrik vorbeifahre. Aber eigentlich sprechen wir ja gerade über meine Stoffe – also: Bunte Stoffe interessieren mich inzwischen nicht mehr, deswegen werden meine Skulpturen immer häufiger weiß. Wenn jemand in Köln oder Berlin sich einen Mantel aus wirklich feinem bunten Zwirn schneidern lassen will, kann er den gern bei mir abholen kommen. Alles muss raus.

Ihre Ausstellung im Museum Ludwig wird Mitte Mai schließen. Was planen Sie als Nächstes?

CvB Jetzt mache ich erstmal Pause.

In den letzten anderthalb Jahren habe ich ja sehr viel gearbeitet, fast jeden Monat war irgendwo eine Eröffnung. Das hat zwar Spaß gemacht, und ich wollte mal wissen, wie es ist, wenn man so arbeitet wie meine Großkollegen. Aber jetzt reicht es.

Aber jetzt reicht es. Die nächste große Ausstellung wird erst in zwei Jahren sein, 2014 im MUMOK in Wien, bei der tollen Karola Kraus. Sie ist dort Direktorin. Ich freue mich sehr darauf. Ich werde das ganze Haus vollstellen, mehrere Stockwerke nur Cosima, Cosima, Cosima.

Cosima von Bonin als Mitzockerin beim Gesellschaftsspiel
Du hast mir die Pfanne versaut, du Spiegelei des Terrors
von René Pollesch, 16. Dezember 2011,
Galerie Buchholz Berlin.
Foto — Mary Scherpe / Stil in Berlin

(guckt zu Dirk von Lowtzow) Und Dirk darf im Keller eine Ausstellung machen. Aber ganz tief unten im Keller.

Der Akku unseres Aufnahmegeräts ist fast leer. Welche Namen wollen Sie nun eigentlich geschwärzt haben?

CvB Haben Sie keine Ersatzbatterie dabei? Ich habe ja eigentlich nichts Schlimmes erzählt. Hier drei Namen, die auf gar keinen Fall geschwärzt werden dürfen: die von mir höchst verehrtesten Künstler Cady Noland, Isa Genzken und Michael Clark.

Frau von Bonin, wir danken für das Gespräch.

*

Cosima von Bonin
Cosima von Bonin's Cut! Cut! Cut! for Museum Ludwig's Sloth Section, Loop #04 of the Lazy Susan Series, a Rotating Exhibition 2010—2012
bis 13. Mai
Do. 01. März: *Rückverzauberung & Night of the Living Dead 2*,
Konzert von Wolfgang Voigt und Film von George A. Romero.
Do. 10. Mai, Finissage: Vortrag von Friedrich Wilhelm Heubach und Konzert von Phantom Ghost.
Museum Ludwig, Heinrich-Böll-Platz, 50667 Köln
www.museum-ludwig.de

*

Jutta Pohlmann und Dirk von Lowtzow
In the Tittery
bis 31. März, Galerie Cinzia Friedlaender, Potsdamer Straße 105, 10785 Berlin
www.galeriefriedlaender.de

MARK MORRISROE

Leuchtende Körper in rumpeliger Umgebung

Text — Esther Buss
Bilder — Museum Villa Stuck & JRP | Ringier

Die Wiederentdeckung von MARK MORRISROE ließ auf sich warten, doch seit einigen Jahren läuft sie auf Hochtouren. Der 1959 in Malden, Massachussetts, geborene und 1989 in Jersey City, New Jersey, verstorbene Künstler wird zur Gruppe der *Boston School* um FotografInnen wie Nan Goldin und David Armstrong gezählt. Beeinflusst von Punk und Andy Warhols Superstar-System portraitierte er sein privates Umfeld in zerwühlten Betten und experimentierte mit der Textur seines Fotomaterials. Anlässlich der ersten Retrospektive in Deutschland in der Münchener Villa Stuck beschreibt Esther Buss Morrisroes einzigartige Verbindung von Dokumentarismus und Ästhetizismus.

Dirt Magazine nannte Mark Morrisroe eines seiner ersten Werke, ein collagiertes und xeroxkopiertes Fanzine, das er gemeinsam mit einer Schulfreundin während seiner Highschool-Zeit Mitte der siebziger Jahre produzierte. Nach dem Vorbild billiger Boulevardhefte widmete sich das Magazin mit gespielter Hysterie hauptsächlich dem Gossip; erfundene Skandalnachrichten über Celebrities wurden mit Gerüchten über Bands, Groupies und Nachtlebenberühmtheiten seiner Heimatstadt Boston vermischt. Wenn auch die hingeworfene Punk-Ästhetik dieses Teenager-Werks auf den ersten Blick wenig gemein hat mit Mark Morrisroes sorgfältig bearbeiteten Fotografien, die gerade in den letzten Jahren vor seinem frühen Tod im Jahre 1989 entstanden, sind doch im *Dirt Magazine* bereits viele Aspekte auszumachen, die auch für seine fotografische Arbeit charakteristisch sind. Zum einen der explizite Verweis auf die eigene Biografie, die seine zahlreichen Selbstportraits ausmachen – aus dem Titel des Hefts wurde etwa der Name »Mark Dirt«, unter dem Morrisroe ab seinem sechzehnten Lebensjahr als Stricher arbeitete –, wobei das eigene Leben mit Fiktionalisierungen und gezielten Lügen angereichert wurde; zum anderen eine von Andy Warhols Superstar-System beeinflusste Vorliebe für Celebrities und Starkult. Dabei ging bei Morrisroe das Bekenntnis zu Fantum immer mit der Selbstgewissheit einher, selbst eine Berühmtheit zu sein (oder zumindest in naher Zukunft eine zu werden). So sind die von ihm portraitierten Freunde und Liebhaber meist von einem gewissen Glamour umgeben, mag die Umgebung noch so informell und rumpelig erscheinen. Auch die Direktheit und Rohheit des Jugendwerks lassen sich in den fotografischen Arbeiten wieder finden, ebenso der offene Umgang mit Sexualität. Doch vor allem das *Gemachte* des Magazins, die Montage und das handschriftlich Hingekritzelte – das Interesse für Texturen und Oberflächen – setzten sich in Morrisroes Fotografien als stilistische Prinzipien fort; nicht zuletzt liegt in ihrer haptischen Qualität auch eine erotische Dimension verborgen.

Sweet 16: Little Me As a Child Prostitute, June 6 heißt es auf dem weißen Bildrand einer etwas nebligen Polaroid-Reproduktion von 1984, die den 1959 in Malden, Massachusetts, geborenen Morrisroe nackt, mit leicht gespreizten Beinen auf einem Bett zeigt. Das Motiv liegt hinter einem Schleier aus Brauntönen, durchmischt mit Rot und Violett. Auf einem anderen Selbstportrait ist der Künstler vor einem bläulich

Mark Morrisroe
Untitled, undated
Kolorierter Silbergelatine-Abzug, Fotogramm, 43,3 x 35,5 cm
Nachlass Mark Morrisroe (Sammlung Ringier) im Fotomuseum Winterthur
(c) The Estate of Mark Morrisroe

schimmernden Hintergrund in der Hocke sitzend zu sehen, mit offenem Blick in die Kamera, und Teile des Körpers und des Gesichts versinken in einem tiefen, samtigen Schwarz – umso mehr wird der mit einem Verband umwickelte klumpige Arm in dieser verdunkelten Atmosphäre zum Leuchten gebracht (*Self-Portrait with Broken Finger, Christmas 1984*, 1984). Beide Fotos hatte Morrisroe mit seiner eigens entwickelten Technik des »Sandwich-Verfahrens« bearbeitet – ein aufwändiger Prozess, bei dem ein Schwarz-Weiß- und ein Farbnegativ des gleichen Motivs übereinandergelegt wurden. Aus einer spontanen Aufnahme entstand so ein neues, weniger authentizistisches als vielmehr sich in seiner *Maskerade* zeigendes Bild, das mit seiner gedämpften Farbigkeit, dem sichtbaren Korn und den weichen Konturen der Malerei ebenso nahe stand wie der Fotografie. Die bei zahlreichen fotografischen Werken an den Rand gekritzelten Widmungen, Copyright-Vermerke, ornamentalen Muster aus Retuschefarben wie auch die direkt in den Bildtitel einfließenden biografischen Notizen wurden dabei ebenso wie Kratzer, Fingerabdrücke und Staubspuren zum substanziellen Bestandteil der Arbeit. Sie brachen die Geschlossenheit der Fotografie auf und führten zu einer Erweiterung des Bildes in Richtung Objekt. Durch die verschiedenen Formen der Adressierung entsteht eine Nähe zu Tagebucheinträgen und Postkarten, aber auch der sich einer größeren Öffentlichkeit bewusste Gestus von Autogrammkarten ist darin zu finden.

Gerade das Persönliche an Morrisroes Bildern, ihre ungeschützte Intimität und ihr selbstverständlicher Narzissmus führten dazu, dass sich die Rezeption seines gerade mal zwölf Schaffensjahre umfassenden Werks lange Zeit auf den dokumentarischen Aspekt verengte.

Mark Morrisroe
Untitled, ca. 1988
C-Print von Sandwich-Negativ, 50,7 x 40,5 cm
(c) Nachlass Mark Morrisroe (Sammlung Ringier) im Fotomuseum Winterthur

Mark Morrisroe
Untitled, 1988
Silbergelatine-Abzug, Fotogramm von Röntgenbild, koloriert, 43,3 x 35,5 cm
(c) Nachlass Mark Morrisroe (Sammlung Ringier) im Fotomuseum Winterthur

Mark Morrisroe
Pat As Kiki, Fall 81 Paris, 1985
Silbergelatine-Abzug von T-665 Polaroid Negativ, bearbeitet mit Retuschefarbe, 25,2 x 20,2 cm
(c) Nachlass Mark Morrisroe (Sammlung Ringier) im Fotomuseum Winterthur

Sein Tod durch die Folgen einer AIDS-Erkrankung schien diese Lesart nur noch zu befördern. Morrisroes Arbeiten, neben den elaborierten Sandwich-Prints auch mehr als zweitausend Polaroids, wurden daher vorwiegend im Kontext der *Boston School* besprochen, einer Gruppe von Fotografen, die sich in den siebziger Jahren in der School of the Museum of Fine Arts in Boston kennengelernt hatten. Wie bei vielen anderen unter einem derartigen Label gefassten Zusammenschlüssen handelte es sich bei dieser aus Nan Goldin, Jack Pierson, Philip-Lorca diCorcia und David Armstrong bestehenden Gruppe um eine lose Formation und nicht um eine *Schule* mit formalen Richtlinien oder gar einem gemeinsamen Programm. Verbindend war jedoch, dass sie Bilder ihres eigenen sozialen Milieus schufen und zwar auf eine subjektive, dokumentarische Weise. Morrisroe vermischte seinen skizzenhaften, tagebuchartigen Stil jedoch mit einer manieristischen Bildauffassung, in der der Piktorialismus der Jahrhundertwende in einer rohen Form wieder aufschien – vor diesem Hintergrund bezeichnete sein damaliger Geliebter Jack Pierson Morrisroes Werk in der Zeitschrift *Artforum* einmal als »Caspar David Friedrich in einem Donut-Shop«.

In den frühen achtziger Jahren war Morrisroe eine bekannte Figur in Bostons Subkultur. Gemeinsam mit Stephen Tashjian (alias Taboo) trat er unter dem Namen »Clam Twins« als schrilles Drag-Duo in Clubs und Bars auf; während dieser Zeit entstanden auch drei Super-8-Filme (u.a. *Nymph-O-Maniac*, 1984), die ebenso vom Undergroundkino John Waters' und Jack Smiths inspiriert waren wie von Pornos, Amateur- und Exploitationfilmen. Wie zuvor schon Nan Goldin und andere Künstlergefährten – darunter auch die enge Studienfreundin und spätere Galeristin Pat Hearn –, ging Morrisroe 1985 nach New York. Seine Motivwahl blieb von dem für seine künstlerische Entwicklung entscheidenden Ortswechsel jedoch 1weitgehend unbeeinflusst. Dass Morrisroe in Jersey City lebte und nicht etwa im angesagten Manhattan, wo der Kunstmarkt bereits überhitzte Formen angenommen hatte und die Immobilienspekulanten sich gerade über die von Künstlern belebten Stadtviertel hermachten, spielte dabei jedoch keine Rolle. Die Stadt und der Außenraum waren in Morrisroes Fotografien eigentlich nie ein wichtiges Thema. Selten gehen sie über den häuslichen Rahmen hinaus, stattdessen betonen sie die Enge und Klaustrophobie von Innenräumen, zeigen Menschen in Wohnungen mit zerwühlten Betten und billigem Mobiliar, in Bädern oder Duschen, vor Vorhängen oder in Türrahmen stehend. Meist schneidet die Halbtotale den Portraitierten die Füße, mitunter sogar den Kopf ab, oftmals sind sie zusammengekauert, liegen auf dem Bauch oder dem Rücken – selten stehen die Personen mittig und aufgerichtet im Bild. *The She-Thing From Hell/Purple Love Part II* heißt ein Bild aus dem Jahr 1985, auf dem eine schemenhafte Gestalt in einem Zimmer zu sehen ist. Durch die fotografischen Manipulationen sind die Grenzen zwischen Gesicht, Körper und der wuchtigen Perücke nicht mehr auszumachen, die Figur verschwindet in einem dunklen, formdiffusen Gegenüber, das ebenso unheimlich wie seltsam erotisch aufgeladen anmutet.

Morrisroe trieb die Intimität in seinen Fotos bis an ihr Äußerstes, dennoch verfolgte er keine Authentizität im eigentlichen Sinn, auch wenn seine Bilder eine große Wahrhaftigkeit ausstrahlen.

Ebenso wie er mit seinen Inszenierungen an der Vervielfältigung des Selbst arbeitete, erweiterte er auch die Grenzen des Mediums durch fotografische Experimente und Innovationen – nicht zuletzt eine Geste gegen die vielbeschworene Unmittelbarkeit der Fotografie. So manipulierte er Fotonegative mit einer Vielzahl von Techniken und arbeitete auch mit Polaroids, Gummidrucken bis hin zu Fotogrammen. Eine der wenigen Außenaufnahmen Morrisroes zeigt ein Portrait seines letzten Lebensgefährten Ramsey in dunklen Gold- und Schwarztönen (*Ramsey, Lake Oswego*, 1988). Das unter der Wasseroberfläche sich abzeichnende Gesicht wirkt mit den geschlossenen Augen verzerrt und scheint in der Tiefe eines unendlichen Abgrunds zu verschwinden, allein die aufsteigenden Luftblasen bringen einen Rest von Leben in das geisterhafte Bild.

Der Einfluss von Warhols Siebdrucken wird besonders in den Gummidrucken und Fotogrammen sichtbar. Etwa in dem blau bzw. braun getonten Druck eines Fotos von Tina Turner, in den kolorierten Bildern einer ganz in Latex gekleideten und an einen Stuhl gefesselten Frau, die an die Serie *Electric Chair* erinnern, oder auch in einem Fotogramm, dessen verfleckt und verätzt aussehende Oberfläche von Warhols *Piss Paintings* beeinflusst scheint. Tatsächlich aber fällt bei Morrisroe die materielle Beschaffenheit des Bildes häufig mit dem Bildgegenstand in eins, deshalb wirken seine Arbeiten auch nie cool oder distanziert. So greifen etwa die Flecken auf der Bildoberfläche eines Rückenaktes gleichzeitig die Hautoberfläche der nackten Figur an, die dadurch etwas Versehrtes und Schutzloses bekommt. Mit dem Fortschreiten von Morrisroes Krankheit wurde der Verfall und der Verlust des eigenen Körpers ein immer stärkeres Thema. An einem aktivistischen Umgang mit HIV und AIDS jedoch war er – im Gegensatz etwa zu dem kanadischen Künstlerkollektiv General Idea –nie interessiert. Selbst in den letzten Selbstportraits rückte er nicht von seinem ästhetischen Anspruch ab, wenn er seine Pose im Bett liegend so wählte, dass das grelle, durchs Fenster hineinfallende Sonnenlicht seinen abgemagerten nackten Körper scheinbar durchdrang. Während seiner Krankenhausaufenthalte arbeitete Morrisroe in der Dunkelkammer, die er im Badezimmer provisorisch eingerichtet hatte, auch an kameralosen Farbfotogrammen und Collagen aus Alltagsobjekten und vorgefundenen Bildern, u. a. aus Pornomagazinen. Oder er experimentierte mit Röntgenbildern seines Schädels, der entzündeten Lunge oder seines ausgemergelten Brustkorbs, die er in satten Pink-, Grün- und Blautönen bearbeitete. Die Verbindung von Dokumentarismus und Ästhetizismus ist hier buchstäblich touching: Während sich der kranke Körper in eine leuchtende, vitale Abstraktion verwandelt, schreibt sich der Realismus der Darstellung durch Angaben wie Patientennummer und Name gleichzeitig in das Bild ein. Auf einem anderen Fotogramm wird eine rosa leuchtende Hand vor einem leuchtend blauen, wolkenartigen Hintergrund emporgereckt, die beiden ausgestreckten Finger formen zwei Hörner – eine Geste, die dem unausweichlichen Verschwinden auf eine friedliche Art trotzt und sich der eigenen Existenz zu vergewissern sucht.

Mark Morrisroe
Ramsey, Lake Oswego, 1988
C-Print von Sandwich-Negativ, 50,7 x 40,5 cm
Nachlass Mark Morrisroe (Sammlung Ringier) im Fotomuseum Winterthur
(c) The Estate of Mark Morrisroe

*

Mark Morrisroe
Museum Villa Stuck,
Prinzregentenstraße 60, 81675 München,
1. März bis 28. Mai 2012,
www.villastuck.de

*

Mark Morrisroe
Hrsg. Beatrix Ruf, Thomas Seelig.
Mit Texten von Stuart Comer,
Lia Gangitano, Teresa Gruber u.a.,
Englisch/Deutsch,
512 Seiten mit 420 Farbabbildungen,
JRP | Ringier — November 2010

Die optimale Form des Identischseins

Life's Too Short von Ricky Gervais und Stephen Merchant

Text — Barbara Schweizerhof

Bilder — BBC

Wenn Johnny Depp vor laufender Kamera den kleinwüchsigen Schauspielkollegen Warwick Davis wie einen Blumenstrauß in eine Toilette pflanzt, dann ... kann das nur an Ricky Gervais und Stephen Merchant liegen. Das britische Comedian-Duo, das mit *The Office* Starruhm erlangte, um eben jenen in der hypersatirischen Serie *Extras* selbstdemontierend zu festigen, hat sich mit der neuen Sitcom *LIFE'S TOO SHORT* ein Podium geschaffen, das sie und ihre Gaststars von der unsymphatischsten Seite zeigt. Genug Anlass für eine Phänomenologie des Cameo-Auftritts.

Liam Neeson glaubt, an ihm sei ein großer Comedian verloren gegangen. Helena Bonham Carter ist eine hysterische Diva, der man es bei Dreharbeiten nicht Recht machen kann. Sting langweilt bei Wohltätigkeitsabenden mit Vorträgen auf der akustischen Gitarre. Und Johnny Depp engagiert zur Rollenrecherche einen »echten« Zwerg, um sich dann schamlos über ihn lustig zu machen. In *Life's Too Short*, der neuen Fake-Documentary der britischen Comedy-Schreiber, -Darsteller und -Produzenten Ricky Gervais und Stephen Merchant, sind in zahlreichen Cameo-Auftritten tatsächliche Stars aus Film, Musik und Fernsehen zu erleben – so, wie sie hoffentlich doch nicht wirklich sind.

Die Ausgangsidee der TV-Comedy-Serie – bislang wurden sieben Folgen auf BBC Two ausgestrahlt – ist eine fast allzu leicht zu durchschauende Provokation: *Life's Too Short* erzählt vom mühseligen Alltag des kleinwüchsigen Schauspielers Warwick Davis – der Zuschauer soll sich also über die Missgeschicke eines *Zwerges* amüsieren.

Während man sich noch Gedanken darüber macht, ob man überhaupt *Zwerg* sagen darf, erwischt man sich dabei, wie man laut herauslacht, wenn Davis beim Aussteigen aus seiner überdimensionierten Geländelimousine sehr unelegant vom Sitz plumpst.

Diese Art Verstoß gegen die *political correctness* macht aber nur die erste Schicht der Ironie aus, mit der hier gespielt wird. Hinzu kommt eine Parodie-Ebene, die auf die kitschige Überdeutlichkeit jener Art Reality-TV zielt, in dem Persönlichkeiten das eigene Leben als *offene Wunde* präsentieren. Der kleinwüchsige Warwick Davis gibt als fiktionalisierte Version seiner selbst eine besonders gelungene Karikatur jener B- bis D-Prominenz ab, die auf solche Formate angewiesen ist. Ihn, der – tatsächlich – einen Ewok in *Star Wars: Rückkehr der Yedi-Ritter* gespielt hat, erkennt kaum jemand auf der Straße, sein Ego jedoch überragt seine Statur in einem grotesken Ausmaß, Anspruch und Wirklichkeit bilden nicht zu versöhnende Antagonismen seines Lebens. Besonders deutlich wird das in den Begegnungen mit der erwähnten A-Prominenz. Während hier auf den ersten Blick Gervais/Merchant und eben auch Warwick Davis vor allem jene Späße über Narzissmus und Peinlichkeit zu wiederholen scheinen, die ihre Vorläuferserien *The Office* und *Extras* so erfolgreich machten, sind es doch diese hochillustren Cameo-Auftritte und die dadurch entstehenden konfrontativen Begegnungen verschiedener Prominenzlevel, die *Life's Too Short* den entscheidenden humoristischen Touch verschaffen.

Wenn Liam Neeson ins Büro zu Ricky Gervais und Stephen Merchant kommt – auch sie spielen sich in der Serie selbst, als erfolgreiche Agenten –, um seine Comedian-Karriere zu »pitchen«, sitzt Warwick Davis mehr zufällig dabei. Die Arroganz, mit der ihn die drei *Großen* behandeln, ist nur der vordergründige Scherz, der hier gemacht wird. Interessant wird es, wenn Neeson so »passende« Sketchthemen wie Aids, Krebs und Vergewaltigung vorschlägt, woraufhin Gervais und Merchant sich lediglich verlegen winden, während die ehrliche, befremdete Fassungslosigkeit des kleinen, zuvor noch für seine Eitelkeiten verlachten Warwick auf einmal der emotionale Identifikationspunkt für den Zuschauer wird.

Ähnliches passiert in der Folge mit Johnny Depp, dem eigentlich ganz sympathischen Bohemien, der dann aber Warwick wie ein Spielzeug behandelt und ihn schließlich in eine Kloschüssel steckt, nur um sich über den Anblick zu amüsieren. Nie war Superstar Depp monströser und unheimlicher zu sehen. In Momenten wie diesen findet *Life's Too Short* zu seiner eigentlichen Form – einer erbarmungslosen Kritik an Starkult und Celebritykultur, die umso besser funktioniert, solange die Stars hier so auffallend gerne mitmachen.

Wie schon beim Vorläufer *Extras*, in dem Gervais im Mittelpunkt stand, als Statist auf der verzweifelten Suche nach einer Sprechrolle, haben Merchant/Gervais mit *Life's Too Short* ein Serienkonzept erschaffen, das Celebrities eine verlockende Bühne dafür bietet, sich selbst zu spielen. Wobei die Betonung auf »spielen« liegt: Es geht explizit nicht um Authentizität, zumindest nicht im direkten Sinn, sondern darum, durchaus hässliche Charakterzüge wie Kleinmut, Geiz und Eitelkeit auszustellen und

das eigene Image zu ironisieren. Kate Winslet etwa trat in einer Folge als ordinäre Plaudertasche auf. Ein anderes Mal gab sich Orlando Bloom alle Mühe, das vermeintlich Offensichtliche zu bestätigen, und spielte den von der eigenen Schönheit vollkommen berauschten eitlen Fatzke. Das Interessante an all diesen Cameo-Auftritten ist nun nicht, dass sie humoristisch ausgebeutet werden – das wäre nichts Neues –, sondern dass hier das »eigentliche« Prinzip des Cameo – dass ein Star für einen kurzen Moment als er selbst auftritt – auf subtile, aber umso durchschlagendere Weise unterwandert wird.

Der Begriff Cameo, um eine komplizierte Geschichte ganz simpel zu erzählen, leitet sich von jenen Reliefportraits ab, die oft in ovaler Broschenform als Halsschmuck dienten. Ihr im wahrsten Sinne des Wortes herausragendes Merkmal, die Erkennbarkeit der abgebildeten Person, soll den Ausschlag für die Begriffsübertragung gegeben haben. Ein Cameo-Auftritt lebt davon, dass man den Star auf Anhieb erkennt, egal, ob er sich nun selbst spielt oder mit seiner Darstellung einer kleinen Nebenrolle besonderen Glanz verleiht. Ausnahmen bestätigen hier einmal mehr die Regel: Wenn Tom Cruise für *Tropic Thunder* in einen Fatsuit steigt, Glatze trägt und dann auch noch zu tanzen ansetzt, besteht der Witz natürlich gerade in der Umdrehung des Prinzips – Cruise tritt auf und keiner erkennt ihn!

Das historische Beispiel, mit dem das Stichwort Cameo-Auftritt gerne illustriert wird, ist Alfred Hitchcock, der in seinen Filmen immer an irgendeiner Stelle seine markante Figur zeigte. Er hat dazu einen ganz eigenen Mythos geschaffen – den vom armen Regisseur, der nicht über genügend Statisten verfügt und deshalb selbst einspringt, daran Gefallen findet und schließlich so berühmt damit wird, dass er diesen Cameo-Auftritt möglichst früh in seine Filme einbauen *musste*, damit die Zuschauer nicht zu sehr von der eigentlichen Handlung abgelenkt werden.

Die Art von Cameo, aus der *Extras* und *Life's Too Short* subversives Kapital schlagen, nimmt ihren Ausgang allerdings weniger bei Hitchcock als bei Michael Todd. Der amerikanische Filmproduzent erfand mit *In 80 Tagen um die Welt* (1956) den Cameo als Marketinginstrument, indem er an die 40 mehr oder weniger populäre Hollywood-Gestalten in seiner schließlich Oscar-prämierten Jules-Vernes-Verfilmung in Kurzrollen auftreten ließ. Zur Popularisierung des Begriffs trug Todd auch ikonografisch bei: Eines der verwendeten Filmplakate zeigte die in Gastrollen auftretenden Stars wie Marlene Dietrich und Frank Sinatra aufgereiht in eben jenen oval umrandeten, an den Ursprungscameo erinnernden Einzelportraits. Für den heutigen Zuschauer macht der Film aber auch sofort auf ein Problem solcher Cameos aufmerksam: Die Filme altern durch sie schneller. Wen außer Sinatra und die Dietrich erkennt man heute noch – David Niven? Charles Boyer? Fernandel?

Trotz ihrer potenziellen Flüchtigkeit erleben Cameos als Marketinginstrument gegenwärtig eine wahre Blüte. Im exponenziell wachsenden Segment der Sequels, Prequels und Reboots erfüllen sie die Funktion eines *publicity stunts*, der im Vorhinein oft streng geheimgehalten wird, um rechtzeitig zum Kinostart als Überraschung die Fans zu erfreuen. Keith Richards in zwei *Fluch der Karibik*-Folgen, Hugh Jackman als Wolverine in *X-Men: First Class*, Spock-Darsteller Leonard Nimoy als Vater seiner eigenen Figur im jüngsten *Star Trek*-Film – die Liste ist lang. So lang, dass die Wirkung beim Fan-Publikum mittlerweile zu verpuffen droht. Man muss sich nur einmal anschauen, mit welch geringem Enthusiasmus über die bevorstehenden Gastauftritte in Peter Jacksons *Hobbit*-Verfilmung spekuliert wird.

Manchen Stars ist es gelungen, das Spiel umzudrehen und – statt Werbeinstrument zu sein – einen Cameo für sich selbst zu instrumentalisieren.

Für Tom Cruise markierte sein Auftritt in *Tropic Thunder* tatsächlich so etwas wie eine Karrierewende – zumindest im Kino begann sein ramponiertes Image sich von da an zu erholen. Vielleicht hatte ihm dazu ja sein *Tropic Thunder*-Co-Star Robert Downey Jr. geraten, der 2001, nach einer spektakulären Verhaftung gerade ein weiteres Mal aus der Suchtklinik entlassen, in Elton Johns Videoclip zu *I Want Love* (Regie: Sam Taylor-Wood) mit in Hosentaschen vergrabenen Händen durch leere Räume lief und die Lippen zu Zeilen wie: »A man like me – so irresponsible« bewegte. Es war irgendwie gewagt, und irgendwie ehrlich, und es hat Downey Jr.s Karriere tatsächlich wieder auf die Sprünge geholfen.

Es sind Wirkungen wie diese, die das Phänomen Cameo so interessant machen: Wer tritt in diesem Video eigentlich auf? Wirklich Robert Downey Jr. als er selbst? Oder doch ein fiktiver Charakter? Die amerikanische Filmkritik hat die Rede von der *screen persona* geprägt, jener Figur, die bei aller »Wandlungsfähigkeit« – einer maßlos überschätzten Schauspielereigenschaft – einen Darsteller ausmacht und für eine bestimmte Tonart, eine bestimmte Differenz steht; jene Differenz, die man vor Augen hat, wenn man sich vorstellt, wie *Casablanca* wohl geworden wäre, wenn nicht Humphrey Bogart, sondern Kirk Douglas die Figur des Rick gespielt hätte.

An diese *Leinwandpersona* dockt wie ein Schatten aber noch eine zweite Figur an, die *celebrity persona*, jene Mischung aus selbst gewähltem Image und dem, wie der jeweilige Star vom Publikum wahrgenommen wird. Der legendär bescheidene Paul Newman, die notorisch unglückliche Jennifer Aniston, der unberechenbare Mel Gibson – auch als Celebrities erzählen die Stars fortwährend eine Geschichte, deren Autorschaft sie aber – genau wie in ihren Filmen – in den wenigsten Fällen selbst in den Händen halten.

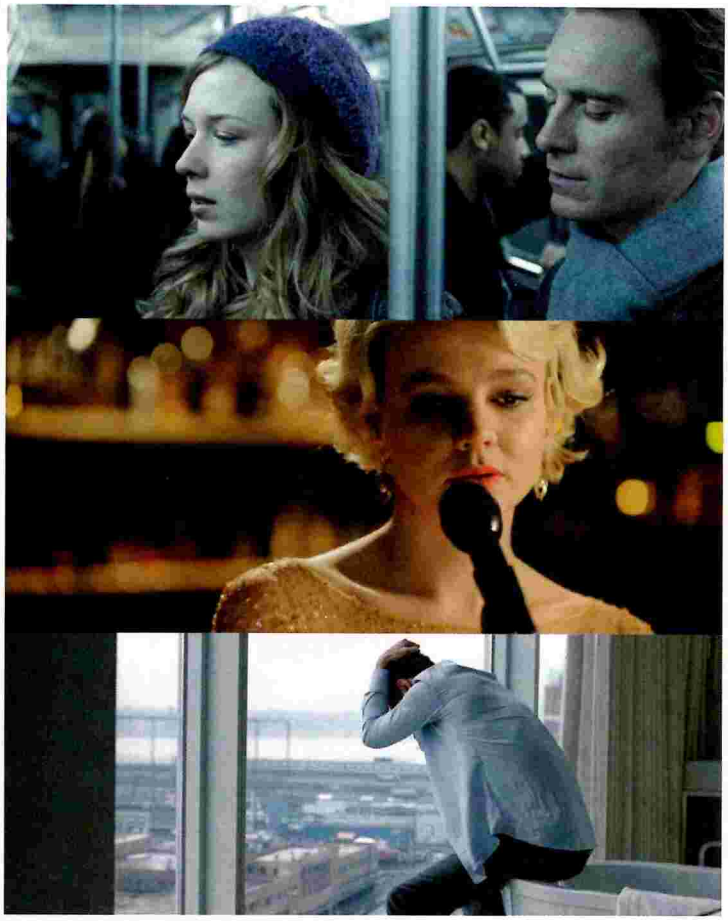
Ein Cameo-Auftritt kann ein Ausbruch aus dem Erzähltwerden bedeuten: wenigstens für einige Minuten die Autorschaft über die eigene Figur zurückerlangen, selbst oder gerade dann, wenn man sich nicht von der angenehmsten Seite zeigen muss.

Von dieser selbst gewählten Freiheit ist es allerdings oft nur ein kleiner Schritt hin zu jenem Element, das zu jedem Spiel mit der *celebrity persona* fest dazugehört: der Peinlichkeit. Ricky Gervais wird nicht umsonst der »King of Cringe« genannt, er ist Spezialist für jenen Humor, bei dem man sich eher windet als lacht. Sowohl

Extras als auch *Life's Too Short* handeln immer wieder das große Trauma der Stars ab: die Peinlichkeit einer Entblößung des »wahren Selbst« – des eigenen Geizes, der Engstirnigkeit, der mangelnden Großzügigkeit, des Neids auf die Kollegen, der Verachtung für die Fans, besonders dann, wenn die, etwa noch als Behinderte oder Kranke, etwas vom Star fordern. Wenn die *Celebrities* nun aber wie bei Gervais/Merchant die Gelegenheit bekommen, die Peinlichkeiten auszuagieren, sie darzustellen und mit ihnen zu spielen, treten sie heraus aus ihren zugeschriebenen Identitäten – und stehen gewissermaßen neben sich. Und neben sich stehen zu können, das ist nicht nur nach britischem Humorverständnis die eigentlich angemessene Haltung zu sich selbst, mithin eine optimale Form des Identischseins. Der Witz des Ganzen – und einer Show wie *Life's Too Short* – besteht eben darin, dass die Stars an diesem Spiel selbst ihren Spaß haben – und sie darin schließlich absolut authentisch sind.

*

Life's Too Short
GB 2011. Regie: Ricky Gervais, Stephen Merchant.
Mit Warwick Davis, Ricky Gervais, Stephen Merchant u.v.a.,
7 Folgen à 30 Min., Premiere — 10.11.11 auf BBC Two,
DVD-Veröffentlichung geplant für Herbst 2012



Shame von Steve McQueen

Ein Rest von Zärtlichkeit

Text — Esther Buss
Bilder — Prokino

Nach *Hunger*, seinem eindrucksvollen Spielfilmdebüt über den Hungerstreik inhaftierter IRA-Aktivisten zu Beginn der 1980er Jahre, richtet der Turner-Prize-Träger STEVE MCQUEEN den Blick nun erneut auf einen Körper im Ausnahmezustand. Hauptdarsteller ist, wie schon beim Debüt vor vier Jahren, Michael Fassbender. Doch während der Körper für die Gefängnisinsassen als Medium und machtvolles Instrument des Widerstands fungierte, als letzte verbleibende Instanz für Autonomie und Freiheit, wird er in *Shame* zum unkontrollierbaren Feind.

Ein nackter Körper in eisblauen Laken. Von der Zimmerdecke aus gefilmt, zeigt das erste Bild von *Shame* einen Mann nahezu regungslos auf einem Bett liegen. Sein Blick ist leer, die Hand liegt in der Leistengegend – eine Einstellung, die sich zwar ostentativ unbestimmt gibt, aber mit der Andeutung einer postkoitalen Momentaufnahme spielt. Der britische Künstler und Filmemacher Steve McQueen etabliert in dieser makellos kadrierten Eröffnungssequenz das fast sakral anmutende Bild einer Leidensfigur. Dieser Anfang lässt sich aber auch als eine Art verschobene Landschaftsaufnahme sehen, in einem Film, der sein urbanes Setting (New York, New York!) mit der emotionalen Verfasstheit seiner Figur in einen vagen kausalen Zusammenhang stellt.

Brandon, der Mann in den Laken, leidet an Sexsucht. Er bestellt sich Prostituierte in seine Wohnung, füttert seine Festplatte mit allen erdenklichen Spielarten sexueller Devianz und hat schnelle, anonyme Ficks mit Bar-Bekanntschaften. Er masturbiert vor dem eigenen Spiegelbild, unter der Dusche, auf der Bürotoilette. Seine Sucht hat der erfolgreiche und gutaussehende Geschäftsmann dabei so geschickt in seinen Alltag integriert, dass sie niemandem auffällt – bis er Besuch von seiner psychisch labilen Schwester Sissy bekommt und sein Konstrukt aus Routine, Kontrolliertheit und emotionaler Distanz zusammenbricht.

Die Exposition, in der Brandons Besessenheit eingeführt wird, ist eine elegant dahinfließende Montage, deren elliptische Struktur den Sexakt selbst zunächst auslässt. McQueen zeigt vielmehr das Anbahnen sexueller Begegnungen als Ökonomie von Blicken. In einer sich fast buchstäblich zum Höhepunkt steigernden Szene etwa – es ist die einzige, die sich überhaupt eine erotische Qualität gestattet – sieht man, wie Brandon in der U-Bahn Blickkontakt mit einer jungen Frau aufnimmt. Er starrt sie an, eine Andeutung von einem Lächeln, sie lächelt zurück. Er starrt eindringlicher, sie schlägt die Augen nieder, schaut wieder hin. Die Choreografie nimmt immer mehr an Fahrt auf, bis sich in die Erregung der Frau etwas anderes mischt – Unbehagen, vielleicht Angst. Überhastet steigt sie aus und verschwindet in der Menge (allerdings nicht, ohne dem Zuschauer vorher noch ihren Ehering zu zeigen). McQueen inszeniert diese Szene als das Drama eines Süchtigen, dem gerade der Stoff abhanden gekommen ist – indem er sie mit einem anschwellenden Soundteppich aus satten Orchesterklängen unterlegt, für den sich Komponist Harry Escott ausgerechnet Hans Zimmers Filmmusik aus Terrence Malicks Kriegsdrama *The Thin Red Line* aneignete.

Michael Fassbender, der in *Hunger* den Wortführer des Hungerstreiks mit einem kaum zu steigernden physischen Einsatz spielte, entfaltet auch in *Shame* eine beeindruckende körperliche Präsenz, die selbst dann noch autonom funktioniert, wenn der Film die Figur nicht mehr trägt. Einsam und ausgehungert bewegt er sich durch ein seltsam unbelebtes Manhattan. Bevorzugt zeigt McQueen Menschen hinter Glas: das anonyme Lichtermeer der Stadt, eine Konferenz in der Firma, in der Brandon arbeitet – die Arbeit selbst bleibt unsichtbar, für sie gibt es nur das Bild *Büro* – und, als grotesken Höhepunkt, eine Frau in einem Wohnblock, die für alle sichtbar beim ekstatischen Vögeln gegen die Fensterscheibe gepresst wird. Vorhänge scheint es in New York nicht zu geben. Auch Brandon bewohnt ein minimalistisch eingerichtetes Apartment (mit Jalousien), das sich kaum von den Hotelzimmern unterscheidet, in denen er sich zum Sex trifft. Zu Anfang *zerschneidet* McQueen die Einstellung von Brandons Apartment durch eine Wand, die er mittig ins Bild rückt und die den Raum künstlich verengt – ebenso wie er die Gespräche zwischen Brandon und Sissy mehrfach mit Blick auf Rücken und Hinterkopf filmt, wie um den Zuschauer von der fragilen Intimität des Geschwisterverhältnisses demonstrativ auszuschließen.

Was in den gleichzeitig transparenten wie seltsam opaken Welten von *Shame* aber nun eigentlich vorgeht, wird von McQueens Oberfläche eines anti-psychologischen Formalismus völlig verdeckt.

Dabei setzt er die Bilder des Räumlichen und Urbanen so bedeutungsvoll in Szene, dass sie automatisch eine zeitdiagnostische Bedeutung mit sich herumtragen. Allerdings bleibt diese so nebulös und unspezifisch *entfremdungskitschig*, dass kaum mehr übrig bleibt als das verbrauchte Klischee von der Beziehungslosigkeit in der Großstadt.

Ebenso opak bleibt *Shame* bei der Darstellung der Hypersexualität – eine Sucht, die sich in den letzten Jahren geradezu epidemisch zu verbreiten schien (oftmals wurde sie wohl auch mit der stinknormalen Promiskuität verwechselt) und gerne als Symptom einer von modernen Kommunikationstechnologien und immaterieller Arbeit definierten Gesellschaft gilt, die ihren *realen* Bezug zum Körper verloren hat. Von der vielbeschworenen Allgegenwart von Sexualität – »It's about excess and access«, so der Filmemacher – sieht man in *Shame* recht wenig. Tatsächlich verträgt McQueens Idee einer von Leere und Abwesenheit bestimmten Umgebung nicht allzu viele Bilder, und schmuddelig dürfen sie schon gar nicht sein. Nur einmal öffnet der Film für einen kurzen Moment das Fenster zur medialen Welt. Als Brandon in einem verzweifelten Entzugsversuch seine Pornomagazine in die Mülltonne wirft, sieht man in einer blitzschnellen Montage eine Abfolge von Brüsten und anderen Körperteilen, die schließlich nur die Nachwirkung von Fleischtönen hinterlässt – angesichts der aggressiven Visualität von Cyberporn wirkt diese Sequenz fast schon antiquarisch.

Der Sex ist in *Shame* zwar freudlos und mechanisch, überschreitet jedoch nie das ästhetische Konzept eines gepflegten Minimalismus. Schon in *Hunger* roch die Scheiße nicht, die die inhaftierten IRA-Aktivisten aus Protest an ihre Zellenwand schmierten. Sie sah aus wie abstrakte, gestische Kunst. In *Shame* scheinen die Körper nun aus einer Palette dezenter Grau- und Blautöne gar keine Körperflüssigkeiten mehr abzusondern – allein das von Schmerz verzerrte Gesicht (die Lust hat in der Logik von Leiden keinen Platz) erzählt davon, dass mit dem Körper überhaupt irgendetwas *los* ist. Mit der Überführung der Sexsucht in den gehobenen Geschmack, die nicht zuletzt im geradezu leitmotivischen Einsatz von Bachs Goldberg-Variationen zum Ausdruck kommt, verleiht McQueen ihr jedoch genau das, was ihr die Sexualwissenschaft aberkennt, wenn sie Hypersexualität als maßlose und vor allem kunstlose Triebbefriedigung klassifiziert. Auf formschöne Weise erzählt *Shame* im Grunde nicht viel mehr, als dass ein Übermaß an beziehungslosem bzw. selbstbezogenem Sex traurig und depressiv macht. Weniger gut konsumierbar ist jedoch die reaktionäre Wendung gegen Ende des Films. Nachdem Brandon bei einem Date mit einer Arbeitskollegin durch Impotenz versagt und seine Konflikte mit Sissy endgültig eskalieren, stürzt er sich in eine selbstzerstörerische sexuelle Tour de Force. Absoluter Tiefpunkt des Trips ist ein Besuch in einem finster-dämonischen Schwulenclub, in dessen Darkroom er sich einem Blow-Job hingibt – schwuler Sex als Hölle des Hetero-Sex-Addict? Der anschließende akrobatische Dreier mit zwei Prostituierten wird dagegen in einer in Gelb und Orange gehaltenen Weichzeichnerästhetik geschildert, eine an Selbstauflösung grenzende Abrackerei, der immerhin noch ein Rest von Zärtlichkeit innewohnt.

Von der distanziert beobachtenden Perspektive der Exposition hat sich McQueen am Ende von *Shame* immer weiter entfernt. Stattdessen führt er den Film in einen ebenso larmoyanten wie diffusen moralisch-therapeutischen Diskurs und lässt dabei seine Figuren im völligen Nichts stehen. Zu helfen wüsste er Brandon und Sissy sicherlich nicht. Denn von den Geschwistern und der Gesellschaft, in der sie leben, kennt er nicht viel mehr als ihre augenfälligen Symptome.

*

Shame
USA 2011 Regie: Steve McQueen.
Mit Michael Fassbender, Carey Mulligan, James Badge Dale u.a.,
99 Min., Prokino — Kinostart: 01.03.12

In Valerie Steeles Büro in der 27. Straße in Chelsea hängt nicht nur ein historisches Korsett-Werbeplakat (ca. 1900), es steht dort auch der *Artistry of Fashion Award*, den Steele 2003 von der American Apparel & Footwear Association verliehen bekam (rechte Seite)

»Man wirkt größer, schlanker und kurvenreicher zugleich.«

Mode-Interview: VALERIE STEELE

Interview — Jan Kedves

Fotos — Leonard Greco

Sie gilt als eine der produktivsten Analytikerinnen der Mode, mit ihren Publikationen ließen sich ganze Regale füllen: VALERIE STEELE steht in den USA an erster Stelle, wenn es darum geht, Mode nicht unter einem Glamour-Aspekt zu betrachten, sondern sie als intellektuelle Herausforderung und historisches Phänomen zu verstehen. Steele ist Gründerin der Fachzeitschrift *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* und hat zahlreiche Bücher zu Fetisch-, Gothic- und Schuhmode veröffentlicht. Als Direktorin und Chefkuratorin des Museums am New Yorker Fashion Institute of Technology war sie für viel beachtete Schauen wie *Gothic. Dark Glamour* oder *Daphne Guinness* verantwortlich. Im Interview spricht die 1955 geborene Doktorin der Geschichte über den global anhaltenden Boom musealer Modeausstellungen, über die Wandlung der Männermode im 18. Jahrhundert und über die jüngste Evolution im Schuhdesign: Stöckelschuhe ohne Stöckel.

Miss Steele, wie sind Sie als Historikerin zur Mode gekommen?

VALERIE STEELE Das war im ersten Semester meines Promotionsstudiums an der Yale University. Ich war dorthin gekommen, um eine Doktorarbeit in moderner europäischer Geistesgeschichte zu schreiben. Als wir in einem der Seminare ein Referat über zwei Artikel aus einer beliebigen wissenschaftlichen Zeitschrift halten sollten, passierte es: Ich erinnere mich zwar gar nicht, welche Artikel ich mir selbst ausgesucht hatte, aber eine Kommilitonin von mir präsentierte zwei Texte aus der feministischen Zeitschrift *Signs*. In denen ging es um das viktorianische Korsett. Während ein Text das Korsett als unterdrückerisch und gefährlich für die Frau wertete, beschrieb der andere es im Gegenteil als sexuell befreiend. Als ich das hörte, dachte ich: Mode ist ein Teil der Kultur, ich kann über die Geschichte der Mode schreiben! Sofort rannte ich in die Bibliothek, doch dort wurde mir klar, dass zu diesem Thema noch kaum Forschung betrieben worden war. Also entschied ich, meine Doktorarbeit über die Kulturgeschichte der Mode zu schreiben, genauer: über Mode und Erotik im viktorianischen Zeitalter. Meine Professoren hielten das damals für eine sehr dumme Idee.

Mode wurde als Forschungsgebiet noch nicht ernst genommen?

Überhaupt nicht. Ich erinnere mich an eine Cocktailparty: Ein berühmter Historiker für europäische Geistesgeschichte fragte mich, woran ich arbeite. Ich antwortete: »Fashion«. Er meinte: »Faszinierend! Der deutsche oder der italienische?« Ich war perplex, unter italienischer Mode konnte ich mir ja noch etwas vorstellen, aber deutsche? Lagerfeld? Bis bei mir der Groschen fiel und ich sagte: »Nein, ich meine *Fashion*, wie in Paris – nicht Faschismus.« Da machte der Professor nur »Oh« und drehte sich um. Mit jemandem, der sich so einem dummen Thema widmete, wollte er kein Wort wechseln.

Ähnlich wie das Korsett ist auch der Stöckelschuh auf dem Gebiet feministischer Kritik stets umkämpft gewesen. Können Sie die Geschichte und Psychologie des Stöckels erklären?

Stöckel sind in der westeuropäischen Aristokratie seit dem 17. Jahrhundert bekannt. Vorher gab es zwar schon Plateauschuhe, aber die Technik, einen Stöckelabsatz unter einen Schuh zu montieren, wurde erst im 17. Jahrhundert entwickelt. Solche Schuhe wurden zunächst von Männern und von Frauen getragen. So trägt zum Beispiel der Sonnenkönig Louis XIV in dem berühmten Portrait von Hyacinthe Rigaud rote Absätze, dazu sind seine Waden in Seidenstrümpfe gehüllt. Aber ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurde der Stöckelschuh zum Attribut der Frau. Es war die Zeit von Nicolas Edmonde Rétif de la Bretonne, dem ersten aktenkundigen Schuhfetischisten. Er lief durch Paris und stahl den Frauen ihre hochhackigen Schuhe, küsste sie und so weiter.

Wie erklärt sich heute die Attraktivität von Highheels?

Nicht nur durch den Fakt, dass sie die Aufmerksamkeit von Männern erregen! *(lacht)* Zum Beispiel wird man durch sie größer. Das mag banal klingen, aber es ist ein Aspekt, der beispielsweise Dominas sehr wichtig ist – wie ich herausfand, als ich im Zuge der Recherche für mein Buch über Fetischmode mit vielen Dominas sprach.

Mit Stöckelabsätzen ist man genauso groß, oder sogar noch größer als der Mann, man befindet sich mit ihm im wahrsten Sinne auf Augenhöhe.

Abgesehen davon transformieren Stöckel die Silhouette: Die Brust tritt stärker hervor, ebenso der Po, der Bauch wird flacher – man wirkt größer, schlanker und kurvenreicher zugleich.

Und Männer wollen nicht größer wirken und tragen deswegen keine Stöckel mehr?

Ganz so einfach ist es nicht. Männer tragen hohe Absätze heute durchaus noch – aber nur, wenn sie ihnen einen praktischen Nutzen bieten, wie zum Beispiel Reitstiefel, mit deren Absatz man beim Ritt besser in den Steigbügeln bleibt. Die Betonung der Praktikabilität von Kleidung setzte bei Männern im 19. Jahrhundert ein, im Zuge einer Wende, die als »The Great Masculine Renunciation« bezeichnet wird und die im Zusammenhang mit der Emanzipation des Bürgertums stand, das den Stil des Adels ablehnte.

Im 18. Jahrhundert konnte ein Mann noch einen pinkfarbenen, mit Blumen bestickten Seidenanzug mit Spitzenbündchen tragen, ohne dass jemand gesagt hätte, das sehe effeminiert aus. Solch ein Outfit las man damals schlicht als aristokratisch.

Danach galt solche Kleidung aber als *weibisch*. Das einzige weibliche Accessoire, das Männer seitdem teilweise für sich zurückerobern konnten, sind Ohrringe – was amüsant ist, weil es so aussieht, als hätten sie sich nach dem 19. Jahrhundert plötzlich wieder auf ihren inneren Piraten besonnen.

Wie bewerten Sie die Wandlung der weiblichen Highheel-Mode in den letzten Jahren? Die Stöckel sind einerseits immer höher geworden, andererseits sieht man häufiger Variationen, die gar keine Stöckel mehr haben, bei denen die Ferse sozusagen frei in der Luft schwebt.

Sie meinen Schuhe, wie sie zum Beispiel von Daphne Guinness und Lady Gaga getragen werden. Verblüffende Kreationen! Man könnte sie wohl als *heel-less highheels* bezeichnen. In denen lässt es sich tatsächlich ganz gut laufen. Der größte Schöpfer dieser Schuhe ist der Japaner Noritaka Tatehana, aber es gibt sie ähnlich von Alexander McQueen oder Rick Owens.

Woher kommt dieser Schuh?

Von wem der allererste *heel-less highheel* stammt, kann ich Ihnen nicht sagen – dazu müsste man besser Noritaka Tatehana befragen. Ich würde sagen: Wir werden gerade Zeugen einer wunderbaren Zeit des Experiments im Schuhdesign. *Heel-less highheels* sind tatsächlich etwas Neues, in den einschlägigen Fetisch-Lexika ist zu ihnen nichts zu finden. Dort gibt es lediglich eine Unterkategorie für Fake-Ballettschuhe – also Spitzenschuhe, in denen man *en pointe* läuft, wie eine Ballerina.

Die *heel-less highheels* wirken aber meist nicht grazil, sondern eher wie Hufe.

Genau, sie haben etwas Derbes, Groteskes, Angsteinflößendes. Der Fuß wirkt in

Diese einschüchternd bestachelten *heel-less highheel-boots* waren in der *Daphne Guinness*-Schau im Fashion Institute of Technology zu sehen und stammen von Alexander McQueen

ihnen klobig, und es fehlt die optische Verlängerung des Beins.

Diese Schuhe stellen also gewissermaßen die Erotik des altbekannten Stilettos auf den Kopf?

Absolut. Das ist auch der Grund, warum die meisten Männer sie abstoßend finden. In Männern steckt nun mal ein kleiner Fetischist, der von Kindesbeinen an verinnerlicht hat, dass nur der Stiletto sexy ist. Manolo Blahnik hasst diese Schuhe. Daphne Guinness erzählte mir, dass er sie immer frage: »Wie kannst du nur diese grässlichen Dinger anziehen?« Es geht dabei aber gar nicht um Sexiness, sondern um eine Transformation des Designs, um eine Weiterentwicklung der Mode.

Mode hat nie in erster Linie das Ziel, sexy zu sein, viel entscheidender ist, dass sie neu ist.

Insofern erscheint es mir passend, dass es gerade Rick Owens und Alexander McQueen – beziehungsweise dessen Nachfolgerin Sarah Burton – sind, die diese Mode prägen. Sie sind diejenigen, die aktuell die interessantesten Looks entwerfen, ohne sich dabei um klassische Verständnisse von Sexiness zu scheren. Sie arbeiten transgressiv in dem Sinne, dass sie bewusst auch abstoßende und hässliche Kleidung entwerfen.

Auf Paparazzi-Fotos sieht man Daphne Guinness und Lady Gaga häufig in enger Begleitung von Männern, vermutlich Bodyguards, die neben ihnen laufen – in Bereitschaft, sie aufzufangen, sobald sie über ihre Schuhe stolpern und stürzen.

Hier sind wir bei der alten feministischen Beschwerde über Highheels: dass sie gefährlich sind, dass sie die Bewegungsfreiheit und den Aktionsradius von Frauen einschränken, sie sogar zu Fall bringen. Im Fall von Daphne Guinness kann ich Ihnen versichern: Sie läuft sehr gut in diesen Schuhen – auch ohne Mann als Stütze. Und bei Lady Gaga würde ich vermuten, dass die Bodyguards eher damit beschäftigt sind, ihr die Fans vom Leibe zu halten.

Es ist auch nicht so, dass besagte Bilder unbedingt den Eindruck erwecken, als begäben sich die Frauen hier freiwillig in Ωeine Abhängigkeit. Im Gegenteil: Die Männer an ihrer Seite sehen meistens gemietet und unglamourös aus, die Frauen beweisen also gewissermaßen – indem sie sich die Hilfe eines Mannes kaufen – ihre finanzielle und modische Überlegenheit.

Eine interessante Beobachtung! Dazu passen die Ergebnisse einer Untersuchung über die Schuhe weiblicher Führungskräfte in New York. Man hat herausgefunden, dass die Absätze höher werden, je weiter oben die Frauen in der Hierarchie stehen. Es sind also gerade die mächtigen Frauen, die sehr hohe Absätze tragen. Ein prominentes Beispiel ist Anna Wintour, die Chefredakteurin der US-*Vogue*. Sie ist eine Frau, die einen Chauffeur hat und sich überall hinfahren lässt. Sie muss in ihren Schuhen gar nicht viel laufen, sie lässt sich einfach bringen!

Daphne Guinness wurde kürzlich von Ihnen am Fashion Institute of Technology mit einer Einzelausstellung geehrt, in der über hundert Stücke aus Guinness' persönlicher Haute-Couture-Garderobe zu sehen waren. Sie haben Guinness in einem Interview als »fashion person's fashion person« bezeichnet – wie einen »artist's artist«?

Korrekt. Ein Passant auf der Straße, der an Daphne Guinness vorbeiläuft, würde vermutlich denken: »Mein Gott, was ist denn mit *der* los!?« Aber Designer wie Tom Ford oder Valentino und auch viele

Valerie Steele vor Exponaten der *Daphne Guinness*-Ausstellung

Fotografen verehren Daphne tatsächlich als Modegöttin. Weil sie so völlig angstfrei ist in dem, was sie trägt. Sie hat einen sehr klaren, inspirierenden persönlichen Stil, sie ist eine Individualistin in einem Feld, das voller Lemminge ist, die alle gleich aussehen.

Was ist an Guinness so vorbildhaft? Seit einigen Jahren ist sie aus den Modemagazinen nicht mehr wegzudenken.

Suzy Menkes von der *International Herald Tribune* hat eine interessante Theorie, warum über Daphne in den letzten Jahren überall berichtet wird: Ihrer Ansicht nach liegt es daran, dass in der medialen Berichterstattung immer nur Raum für eine exzentrische Modeikone ist. Diese Stelle war lange durch Isabella Blow besetzt...

... die große Förderin von Alexander McQueen.

Kleid und Kapuzenmantel aus silberner Metallic-Folie aus Gareth Pughs Frühjahr/Sommer-Kollektion 2011

Genau. Isabella nahm sich 2007 das Leben. Danach mussten sich die Medien – nach Suzy Menkes – auf eine andere exzentrische Figur konzentrieren. Das ist nun eben Daphne.

Sehen Sie es auch so?

Ich würde sagen, dass Daphne für die Medien so interessant ist, weil sie Mode nicht benutzt, um ihre Karriere in anderen Bereichen voranzutreiben. Sie ist keine Schauspielerin oder Popsängerin, die sich ein bisschen interessanter machen will und sich von einem Stylisten beraten lässt – ein Manöver, das letztlich immer durchschaubar bleibt. Und sie ist auch kein professionelles Mitglied der Modeindustrie, sie wird nicht von Labels ausgestattet oder hat – wie Anna Wintour – ein Magazin hinter sich, das ihr ein hohes Budget für Kleider zur Verfügung stellt. Das heißt: Alles, was man bei ihr sieht, scheint aus einer aufrichtigen, gewissermaßen selbstlosen Liebe zur Mode zu kommen.

Mittlerweile ist Daphne Guinness doch so bekannt, dass sie vermutlich von Designern beschenkt wird ...?

Tatsächlich wollen viele Designer ihr Kleider schenken, aber Daphne besteht darauf, zu zahlen. Sie ist überzeugt davon, dass es wichtig ist, Avantgarde-Mode finanziell zu unterstützen. All die handwerkliche Kunstfertigkeit, die in Couture fließt, das historische Wissen der Spezialisten, der sogenannten *petites mains* – all das wäre schnell verloren, wenn niemand mehr bereit wäre, dafür Geld auszugeben. Daphne trägt ihre Kleider dutzende, hunderte Male, bis sie auseinanderfallen. Sie lässt sie reparieren und zur Not auch noch einmal nachschneidern. Sie hat auch sehr originelle Styling-Ideen: In unserer Ausstellung war ein Outfit zu sehen, bei dem sie einen selbst entworfenen Paillettenmantel mit einem falsch herum getragenen, auf die Rückseite gedrehten Abendmantel von Rick Owens kombiniert hatte. Toll!

Hatten Sie bei der Vorbereitung der Ausstellung jemals darüber nachgedacht, dass Guinness sich im Museum selbst ausstellen könnte? Als Performerin, als lebender Modekörper?

Ich finde zwar, dass man Daphne durchaus als Performancekünstlerin bezeichnen kann, aber so etwas war niemals im Gespräch. Mir war es wichtig, dass

Daphnes Kleider nicht nur an Puppen präsentiert werden, sondern auch bewegte Bilder Teil der Ausstellung sind. Deswegen haben wir Videos in die Ausstellung genommen, zum Beispiel den Kurzfilm *The Legend Of Lady White Snake*, eine Hommage an Alexander McQueen, die von Daphne als »Meditation über Besessenheit und Metamorphose« beschrieben wird und in der sie in verschiedenen Outfits auftritt.

Dennoch: Wenn sie eine Performancekünstlerin ist, hätte sie sich selbst ausstellen können – wie Leigh Bowery, als er sich 1988 in Kostümen eine Woche lang in der Londoner Galerie Anthony d'Offay auf eine Chaiselongue legte.

Daphne hat schon in ähnlichen Situationen performt. Sie hat sich im Schaufenster des Luxuskaufhauses Barneys in New York ausgestellt und auch einmal in einer Londoner Galerie – dort lag sie, als sei sie tot, und dabei trug sie ihren aus Platin gefertigten, mit Diamanten besetzten Fehdehandschuh, sie nennt ihn *Contra Mundum*.

Man kann Ihre Daphne-Guinness-Ausstellung im Kontext des weltweiten Booms an Mode-Ausstellungen sehen. Yves Saint Laurent im Grand Palais in Paris, Alexander McQueen im Metropolitan Museum in New York, daneben thematische Schauen wie *American High Style* oder *30 Years of Japanese Fashion*. Wie bewerten Sie diesen Trend?

Es ist zunächst einmal nicht von der Hand zu weisen, dass Mode-Ausstellungen beim Publikum unglaublich beliebt sind. Sie brechen regelmäßig alle Besucherrekorde – und zwar in Museen verschiedenster Art, in Kunstmuseen genauso wie in historischen Museen, Designmuseen oder spezialisierten Modemuseen. Es zeigt sich auch, dass diese Ausstellungen ein jüngeres Publikum ansprechen als Gemäldeausstellungen. Junge Leute gelten – wie überall sonst – auch im Museumsgeschäft als der Heilige Gral.

Aber ist das Museum tatsächlich der richtige Ort für Mode?

Die üblichen Beschwerden lauten, dass Modeausstellungen zu statisch sind, dass die Puppen zu wächsern aussehen, dass die Kleider in Vitrinen ausgestellt werden – nach dem Motto: Mode gehört in den Alltag und nicht ins Museum. Ich fand diese Beschwerden schon immer übertrieben. Wir begegnen Mode heute in allen möglichen Situationen, im Alltag auf der Straße, im Internet, im Fernsehen, in Geschäften, das Museum ist da nur ein weiterer Ort, an dem sie sich zeigen und anschauen lässt.

Wenn Mode im Museum richtig präsentiert wird, lässt sie sich dort viel konzentrierter betrachten: Man kann genauer auf Details achten als im Geschäft, wo es ums Verkaufen geht, oder als bei einer Modenschau, wo die Kleider nur kurz über den Laufsteg paradieren.

Das Irritierende an Modeausstellungen ist vielleicht, dass in ihnen Mode wie Kunst präsentiert wird – fast alle Modeschöpfer aber betonen, dass sie ihre Kleider nicht als Kunst betrachten.

Das ist richtig. Als ich vor Kurzem einen Text für eine Essay-Sammlung zum Thema Mode und Kunst schrieb, wurde mir noch einmal bewusst: Es gibt tatsächlich nur ganz wenige Modedesigner, die ihre Mode als Kunst begreifen – Elsa Schiaparelli und Paul Poiret zum Beispiel taten dies. Die große Mehrheit der Designer hingegen lehnt diese Zuschreibung ab, sie betonen, dass ihre Kreationen Teil des täglichen Lebens sind, dass sie nicht fürs Museum geschaffen wurden. Es gibt aber auch die Kritik aus anderer Richtung, von Leuten, die finden, dass Mode eine schreckliche kommerzielle Sache ist, die im Museum nichts verloren hat und dort nur die Unschuld der zeitlosen Hochkultur befleckt. So ein Quatsch! Kunst ist – das darf man nie vergessen – genauso kommerziell wie die Mode. Der Kunstmarkt ist eine gigantische, milliardenschwere Angelegenheit. Doch während niemand behaupten würde, es sei falsch, dem Künstler XY eine große Retrospektive zu widmen, weil das seinen Marktwert steigert, wird genau das bei Modeausstellungen kritisiert: dass die Designer und Labels davon wirtschaftlich profitieren.

Rick Owens nimmt noch einen anderen Standpunkt in dieser Frage ein: Er sagt, die Mode habe inzwischen die Kunst – was Selbstreferenzialität und das Einschreiben subtiler Codes angeht – intellektuell überholt.

Schuhvitrine in der *Daphne Guinness*-Ausstellung

Tatsächlich? Das ist faszinierend! Das Vorurteil, dass Mode oberflächlich sei, halte ich für absolut falsch. Deswegen freut es mich, wenn gerade Rick Owens dies erkennt, denn er ist – wie ich schon gesagt hatte – einer der wenigen Designer, die Mode heute stilistisch nach vorne bringen. Dass jemand wie er von einer Intellektualität der Mode spricht und darauf hinweist, dass Mode manchmal möglicherweise sogar wertvoller ist als Kunst – das finde ich großartig!

Eine »Fashion and Erotics«-Karikatur, die Valerie Steele 1989 von der amerikanischen Designerin Isabel Toledo geschenkt bekam, mit handschriftlicher Widmung

*

www.fitnyc.edu

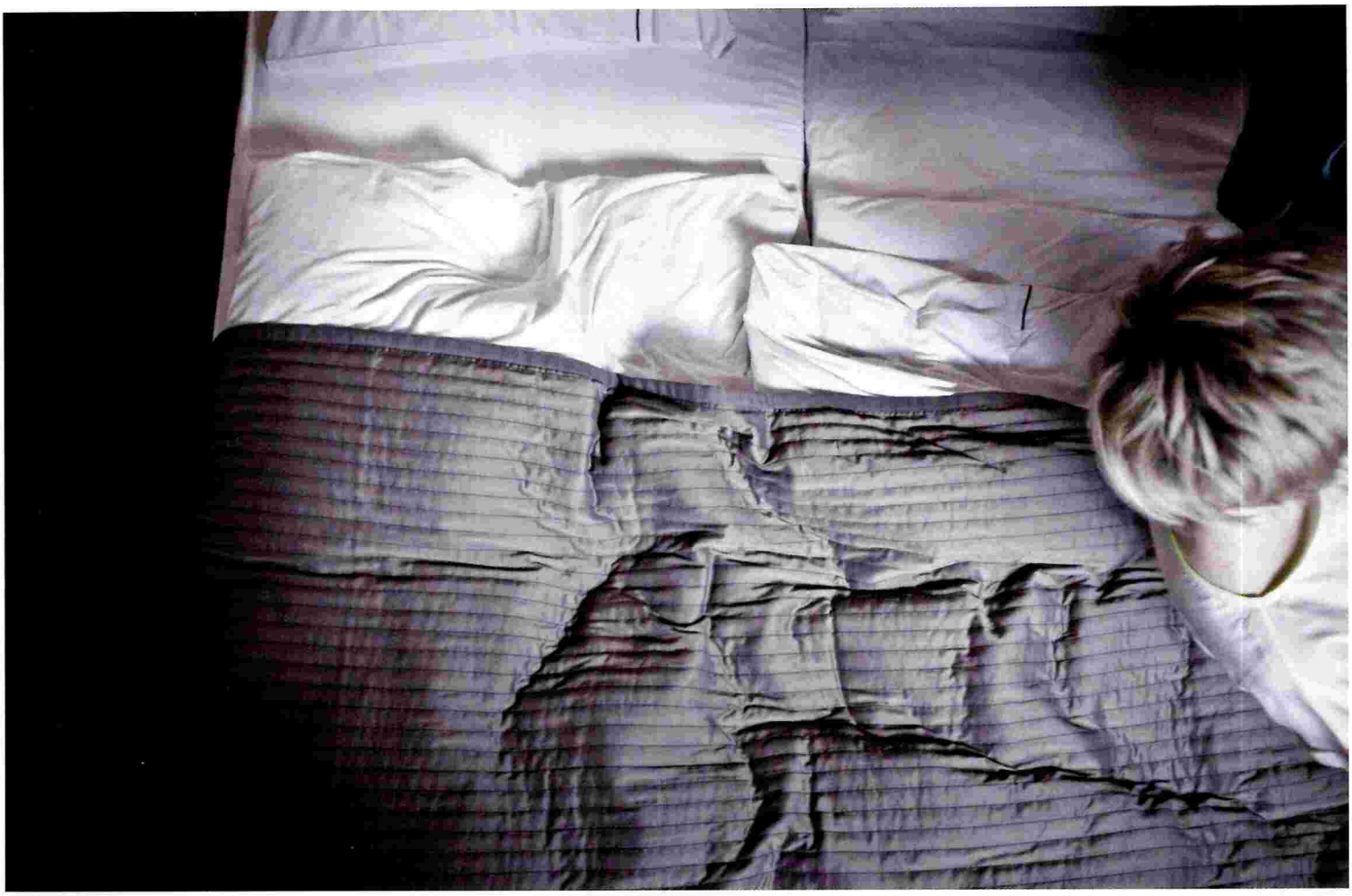
Mode

Produktion & Styling — Alexandra Dietl
www.alexandradietl.de

Fotografie — MAIWOLF
www.maiwolf.com

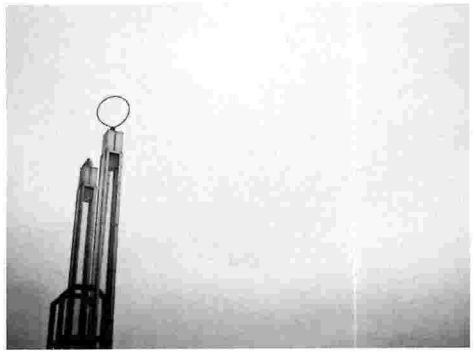
Hair & Make-up — Astrid von der Kammer
www.astridvonderkammer.de

Models
Aya — *www.m4models.de*
Luca — *www.m4models.de*
Maximilian — *www.louisa-models.de*



Shirt — Closed

Anzug, Hemd — Strenesse
Krawatte — Herr von Eden
Uhr — Big Crown Grey von Oris



Anzug — Drykorn
Hemd — Ben Sherman
Schuhe — Keds

Mantel — Burberry

Hotel — *www.gastwerk.com*

Shirt — Closed
Rock — Burberry

Sakko — Replay
Shirt — Firetrap
Jeans — Replay

Jacke — Bench
Sakko — Replay
Hemd — Barbour
Brille — Gucci

Lederjacke — Barbour
Kleid — Schumacher
Pumps — Hugo
Strumpfhose — Burlington
Clutch — Bijou Brigitte

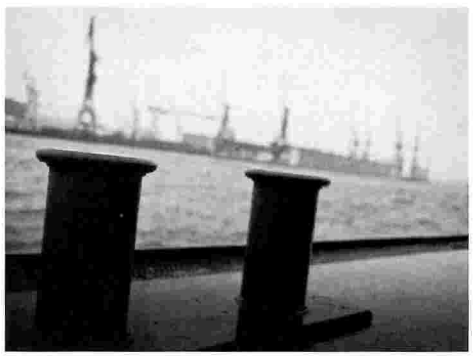
Anzug — Ben Sherman
Hemd — Closed
Hut, Krawatte — Herr von Eden

Streifenhemd — Lee
Hose — Hugo
Tuch — Closed

Federbolero — Dimitri
Shorts — Firetrap

Hemd — Burberry
Anzug, Hemd — Jil Sander

Anzug — Drykorn
Hemd — Ben Sherman
Jacke — Campus 72



Anzug — Hannes Roether

Jacke — Barbour
Kleid — Schumacher

Anzug — Strenesse

Jacke — Barbour
Strumpfhose — Burlington

Anzug — Herr von Eden
Strickjacke — Bench
T-Shirt — Lee

Anzug — Tiger of Sweden
T-Shirt — Campus 72
Tuch — Codello

mit
Air, Alan Courtis, Benjamin Damage & Doc Daneeka, Bill Orcutt, Bishi, Charli XCX, Chelsea Wolfe, Childish Gambino, Christian Naujoks, Class Actress, Die Antwoord, Drake, Earth, Fennesz / Sakamoto, Francisco López, Gonjasufi, Grimes, Haftbefehl, Harmonious Thelonious, Jean-Claude Eloy, John Talabot, Laurel Halo, Madonna, Marsimoto, Matt Elliott, MikeQ, Mouse On Mars, Raleigh Moncrief, Soap&Skin, *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1976-96*, Tindersticks, Prinzhorn Dance School, Rangers, Spoek Mathambo, Stabil Elite, Terranova, *The Minimal Wave Tapes Vol. 2*, Tua, Xiu Xiu u.a.

Albumrabe

GRIMES
Visions

Text — Tobi Müller

Das Kontinuum der Geistermusik gewinnt klarere Konturen, auch strengere. Das hypnagogische Reich des Halbschlafes ist kein herrschaftsfreier Raum. An den verwunschenen Rändern des Pop, wo hypersensible Twens Sirenengesänge, Walgeräusche oder gleich das halbe Internet mit viel Hall elektronisch zu Klangschwaden verdichten, bis man von Hexen-House, Hauntology oder Chill Wave spricht, in dieser Zone der digitalen Heimsuchung werden Grenzübertritte genau beobachtet. Der Schritt von der Nacht der Boheme in den Tag der Verwertung führt die achtziger Jahre nicht klanglich noch einmal auf, sondern vor allem ideologisch. Ob Witch House oder Whatever-Step, sobald ein Künstler seinen Schrebergarten vergrößern will, werden aus Witch-Aficionados gemeine Wichte, die, wenn man sie in den Blogs vor lauter Schaum vorm Mund noch verstehen würde, gerne von Ausverkauf und Mainstream reden. Derweil ist die Melancholie der Geistermusik längst global geleakt.

Grimes' *Visions* bietet einiges, was man den neuen Indiespießern zum Fraß vorwerfen könnte: Die Stimme der 23-jährigen Claire Boucher rückt trotz anhaltender Hallexzesse stärker in den Vordergrund, es gibt mehr Soul-Phrasierungen, die Harmonien und die Beats tendieren mitunter zum Bubblegum-Pop. *Visions* vermag die Frage nach dem Stallgeruch – Wo kommst du her? Warum bleibst du nicht hier? – mehrfach hinter sich zu lassen. Nach Kassetten und EPs und einem ersten Album im letzten Jahr hat die Kanadierin mit ihrem Debüt für 4AD den Gott des günstigen Moments getroffen – Kairos, wie die alten Griechen sagten. *Visions* gelingt es, die Wurzel aus großem DIY-Talent, Weirdness und einer Erinnerung an die saccharine Sweetness von Pop zu ziehen.

Es beginnt bereits angemessen eigensinnig: Jedes Majorlabel würde einen Einstieg wie *Infinite Love Without Fulfilment* verhindern. Timbaland, im Kinderzimmer nachgebaut, der Grundton tritt auf der Stelle, während die Stimme mit sich selbst singt und die Backing Vocals mit etwas Helium versetzt sind. Auch hören wir kaum Hall, schon fast eine emanzipative Geste gegen die Zuschreibung Witch House (sooo 2011!). »Das passiert, wenn man Sängerinnen allein im Studio lässt«, sagt in der Regel der Herr Produzent. Dem entgegnend meint man zu hören: »Das ist mein Scheiß, steig von meiner Wolke«. Die Single *Genesis* grätscht etwas deutlicher in das Genre, das eben noch verneint wurde. Ein Bass-Synthie ruckelt wie weiland Kraftwerks Kraftwagen über die *Autobahn*, während die Melodie in den Höhen japanisiert und Bouchers Stimme in die Hallräume der Gregorianik steigt, jedoch nicht getragen, sondern ungeduldig. Die Euphorie, die selbst aus den nachtschattigen Ritzen tropft, ist einem gewissen Ideenüberdruck geschuldet.

Kann es Zufall sein, dass im aktuellen Geisterkomplex so viele Blue Notes zu hören sind? Die New Romantics oder Goths der achtziger Jahre jedenfalls scheuten nur die Sonne noch mehr als den Blues, der von expressiven Hippies besetzt schien. Dass die Reibung von Moll an Dur, der Kern jeder Bluesanmutung, die Geister – und das sind immer die Toten – anruft, ist seltsamerweise nun auch unter den Hypnagogen wieder Lehrmeinung, lange nachdem die westliche Hörgewohnheit die Moll/Dur-Reibung als störend empfunden hat. Doch bei Grimes sind die Blue Notes nicht mehr zwingend expressiv, die Bluesfärbung in Form von einzelnen R&B-Schlenkern ist bereits Erinnerung an ein Genre, an Geschichtlichkeit. *Eight* ist wieder so ein Intermezzo, das hochgepitchte R&B-Träume mit der Stimmlage so sehr infantilisiert, dass noch nicht einmal eine Lolita-Falle zuschnappen kann. Immer gibt es Punkte auf der Platte, wo der Popmoment perforiert wird. *Circumambient* tendiert zwar deutlich zum Bild der herbeigewehten Kindfrau, deren nun deutlich auf R&B getrimmte Vocals die Geisterdisco eher als Karneval verstehen. Allerdings drehen auf einmal Ravefilter auf den Bässen schnelle Runden, als würde man in Bristol für das Neunziger-Jahre-Spiel *WipEout* komponieren.

Es gibt auch offene Grenzen vom Geister- zum Kuschelkontinuum, etwa wenn die Schrägheit possierlich und die weibliche Entrücktheit willig wirkt. Die Hypnagogen lösen das in der Regel so: Sie nehmen den Beat zurück, wabern im Raum und lösen damit bei vielen bereits den Schrecken vor der Leere aus. Gegen Ende von *Visions*, auf dem loungefähigen Track *Skin*, macht Grimes noch einmal einen Vorschlag, wie es weitergehen könnte: Sie fährt den Beat mal rein, dann wieder länger raus. In den Lücken überschwemmt sie uns mit Sirenenstimmen, die aber auch von keuschen Mönchen stammen könnten. Das ist es, was Geistermusik will: sich nicht gleich entscheiden. *Visions* ist ein Album, das die Fülle des Moments vermittelt.

*

Grimes
Visions
4AD / Beggars / Indigo — 09.03.12

A l b u m

PRINZHORN DANCE SCHOOL

Clay Class
DFA / Cooperative Music — 03.02.12

Text — Ulrich Gutmair

Clay Class ist eine dieser Platten, von denen man beim ersten Hören denkt, man kennt sie schon. Als ob die Musik eine Lücke füllt, einen Platz, der längst schon da war, es hat bisher nur keiner gemerkt. So was ist gut, weil es auf den Punkt bringt, was anscheinend mal gesagt oder getan werden musste. So was ist schlecht, weil es womöglich einem Klischee Ausdruck verschafft, das den Zeitgeschmack auf den kleinsten gemeinsamen Nenner bringt.

Prinzhorn Dance School ist ein Duo aus Brighton und Portsmouth, bestehend aus Tobin Prinz (Stimme, Gitarre, Drums) und Suzi Horn (Stimme, Bass, Drums), *Clay Class* ihre zweite Platte. Ihre Musik erinnert an den schleppenden Rock'n'Roll von The Fall (nur dass The Fall viel monotoner, krasser und sexier sind) oder an den scheppernden Groove von E.S.G. (nur dass E.S.G. viel wilder sind). Ein bisschen denkt man an die alten LCD Soundsystem. Das erklärt womöglich, warum das Album auf DFA erschienen ist, einem der zwei, drei Labels, die die traurigen Nullerjahre musikalisch erträglich gemacht haben.

Natürlich ist der Sound von Prinzhorn Dance School von iTunes-Gigabytes an Archivmaterial beeinflusst. Wenn man will, kann man den kantigen New Wave von Pylon heraushören oder den minimalen Stil der Buzzcocks, mit Melodien zu arbeiten. Man könnte sich sogar an Elliot erinnert fühlen. Das israelische Trio brachte 2003 eine Platte heraus, die ähnlich melancholisch wie *Clay Class* und ebenfalls durch zweistimmigen Frau-Mann-Gesang gekennzeichnet war. Elliot thematisierten das Retropop-Dilemma: »It made a lot of sense in 1988 / To put my back against the wall and see and wait / 1988 was not a very good year / It's coming backing again / Is exactly what I fear.«

Die ewige Wiederkehr des Immergleichen ist in der Tat unheimlich. Aber wenn das Archiv nun mal da ist, muss man sich dazu ins Verhältnis setzen. Die Archivmusik, die in den vergangenen zehn Jahren am meisten Einfluss gewinnen konnte, ist der Sound jener New-Wave-Acts aus den frühen Achtzigern, die den krassen Funk der amerikanischen Metropolen mit den expressionistischen Exzessen kurzschlossen, die Punk entfesselt hatte. LCD Soundsystem und viele andere hatten in den späten Neunzigern einen ähnlichen Zugriff vorgenommen, indem sie House und Techno mit der Energie von Punk infiltrierten, und wieder Mikros in die Hand nahmen.

Clay Class ist vielleicht ein Beispiel für den logischen Endpunkt dieser Entwicklung, bei der alles wieder auf Anfang gestellt wird. Das Album ist unglaublich langsam. Es rollt auf simplen, aber extrem effektiven Rhythmen zwischen fast an Blues erinnernden Mustern und Discobeats daher. Es gibt keine Flächen, oft nicht mal Linien, wenn man von der einen oder anderen Melodie absieht, die von der Gitarre so gespielt wird, dass der eine Ton in den anderen übergeht. Es sind sonst nur Punkte, diskrete Signale, rhythmisch angeordnet in Raum und Zeit. So viel leeren Raum kennt man sonst nur von Dub, Techno und den Liedern der Chain Gangs. Prinz und Horn interessieren sich für leere Räume, sagen sie. »Felder, Seen, Lagerhallen, die See, menschenleere Parkplätze«. Prinzhorn Dance School sind Melancholiker, aber nie wirklich aggressiv, selbst wenn es um dringend angemahnte Veränderungen geht: »Shake your jar / Rattle your tin / Scratch that scar / Let the fight back in.« *Clay Class* ist eine schöne Platte, aber kein radikales Statement; ein britisches Popalbum.

*

A l b u m

R A N G E R S

Pan Am Stories
Not Not Fun / Cargo — 09.12.11

Text — Aram Lintzel

Am Ende der Fahrt durch die Vororte blinkte es verheißungsvoll. *Airport Lights* hieß das letzte Stück des ersten, noch bei Olde English Spelling Bee erschienenen Rangers-Albums *Suburban Tours*. Nun hat sich die Sehnsucht erfüllt. Die nunmehr auf Not Not Fun erschienenen *Pan Am Stories* begleiten uns auf eine größere Reise. Diesmal ist es eine *sentimental journey*, sie könnte in die weite Welt von Proto-Modernität und vor-touristischen Abenteuern führen, denn dafür steht die längst bankrotte Fluglinie Pan Am ikonisch.

Was den Klang angeht, gibt sich der in San Francisco lebende Multiinstrumentalist Joe Knight denn auch einem melancholischen Eskapismus hin. Knight, der hinter der Phantom-Band Rangers steckt, überzieht alle Referenzklänge mit einer künstlichen Patina, sodass sich die Stücke auf eigenartige Weise von ihren Quellen entfernen, man kann sagen: entfremden. Selbst ein Sixties-Tamburin klingt auf *Pan Am Stories* apathisch statt emphatisch. Entrückend wirkt der Dauereinsatz des Phasers, das eiernde Gitarrentremolo ist so etwas wie die Soundsignatur von *Pan Am Stories*.

Zunächst hat es den Anschein, als wolle Knight seiner Musik damit viel Zeit und Raum geben: Die schimmernden Gitarrenakkorde, die an Prä-Shoegaze-Bands wie The Durutti Column oder Cocteau Twins erinnern, fransen ins Proggige aus; die melodischen Dramaturgien, die an frühe Veröffentlichungen des Sarah-Labels denken lassen, werden radikal entschleunigt. Beispielhaft sei das dreizehneinhalbminütige *Zeke's Dream* erwähnt, eine barocke Collage in Prog-Überlänge – inklusive bizarrer Voice-Samples und schmierigem Synthie-Gegniedel à la James Ferraro. Gekonnt wagt sich Knight auf seiner Reise in gefährliche und verfemte ästhetische Zonen vor. Er leistet sich keine Fehltritte, selten zuvor klang Proggiges so eingängig und zugänglich. Die zeitliche Dehnung mancher Stücke ergibt allein schon deswegen Sinn, weil Knight Unmengen an poptauglichen Mikromelodien in petto hat.

Langsam, aber pausenlos geht es voran, innere und äußere Ruhe stellt sich aber allein schon wegen der fiepsigen Noise- und Verzerrungseffekte nicht ein. In Wahrheit ist die Stimmung entgegen der Referenzpunkte Fliegen und Progrock nicht befreiend, sondern klaustrophobisch. Mit fast schon neurotischer Energie presst und quetscht Knight die Sounds durch die schmalen hohlen Gassen seines Homestudios. Kompression rules! In einigen Songs singt Knight erstmals, dabei klingt er selbst eher mitgefangen und mitgehangen; wie eine Shoegazer-Type versucht er sich durch emotionale Anti-Präsenz im Klanggemenge zu verbergen.

Ganz im Gegensatz zum Pan-Am-Mythos handelt *Pan Am Stories* soundästhetisch nämlich nicht vom Versprechen der Ferne, sondern vom Schauder der Nähe (auch der kann einen bekanntlich im Flugzeug überkommen). Joe Knights nächster Trip könnte deshalb direkt ins dichte Gestrüpp des Unbewussten führen, was am Ende des Tages ja sowieso der amtliche Claim des Hypnagogic Pop ist. Apropos Hypnagogic Pop: Dieser wird auf *Pan Am Stories* zugleich paradigmatisch und idiosynkratisch aufgeführt. Für kommende Generationen, die wissen wollen, was denn das für eine Musikrichtung war, die eine Zeit lang so ausgiebig diskutiert wurde, sollte dieses maßgebliche Werk, das auch als schöne Doppel-LP erschienen ist, an einem sicheren Ort aufbewahrt werden.

*

Musik — Air *Le Voyage Dans La Lune* (FR, 2012)
Film — Georges Méliès *Le Voyage Dans La Lune* (FR, 1902)

V i d e o

A I R

Le Voyage Dans La Lune
Virgin / EMI — 03.02.12

Text — Carmen Böker

Wie schön war die Raumfahrerei doch früher einmal: Sicher auf dem Mond angekommen, legen sich die Astronauten mit ihren spitzen Zaubererhüten zu einem wohlverdienten Schläfchen nieder, die ihnen feindlich gesinnten Seleniten verpuffen zu buntem Staub, wenn man sie mit dem Spazierstock anpiekst, und auf Erden warten junge Damen in knappen Höschen und Seidenstrümpfen, um die glücklich aus dem All heimgekehrten Abenteurer zu bejubeln.

Georges Méliès' *Le Voyage Dans La Lune* ist eine Wundertüte aus der Frühzeit der bewegten Bilder. Weil der rund 16 Minuten lange Film nicht nur mit damals einzigartigen tricktechnischen Effekten, sondern außerdem mit Witz, Ironie und Naivität aufwartet. Méliès ist ein Regisseur mit Daniel-Düsentrieb-Qualitäten – und eine Art Godfather des Science-Fiction-Genres; herrlich etwa die Kulissen der Mondkrater und die tanzenden Sterne am Firmament. Zitate und Schnipsel dieser Reise sind weit in unsere audiovisuelle Kultur vorgedrungen, in Videos von Queen (*Heaven For Everyone*) und den Smashing Pumpkins (*Tonight, Tonight*), und in Filme wie Baz Luhrmanns *Moulin Rouge* oder Martin Scorseses erstes 3D-Werk *Die Entdeckung des Hugo Cabret*. In beiden taucht das ikonische Bild des gütig schmunzelnden Mondes auf (mutmaßlich ein gedeckter Apfelkuchen), in dessen Auge die Rakete landen wird. Bei Scorsese ist Georges Méliès sogar als Figur im Film dabei, als Spielwarenhändler und von der Welt vergessener Regisseur – was der Wahrheit entspricht. *Le Voyage Dans La Lune* wurde am 1. September 1902 in Paris uraufgeführt und in diversen Kopien verbreitet, die handkolorierte Version allerdings tauchte erst 1993 wieder auf. 2011 wurde sie, mühsam restauriert, beim Filmfestival in Cannes präsentiert. Nicht mit der zur Stummfilmzeit üblichen, munter holpernd die Handlung kommentierenden Pianobegleitung, sondern mit einem Soundtrack von Air. Was grundsätzlich schon einmal deshalb passt, weil es bei denen ja gern ein bisschen entrückt, ephemer und schwerelos klingt darf, also: nach dem Gegenteil von erdig. Und weil ihre Lieder oft so retromodern wirken wie Science-Fiction-Filme der Vergangenheit heute aussehen.

Die Begleitmusik wurde live eingespielt, was Nicolas Godin und Jean-Benoît Dunckel so gut gefallen zu haben scheint, dass aus der viertelstündigen Filmbegleitung ein ganzes Album geworden ist. Ein bisschen zusammengeschustert und improvisiert, sagen sie, sollte der Soundtrack werden – was letztlich sehr viel amüsanter ist als die Glätte und Routine ihrer letzten beiden Alben. Die Effekte im Weltraum sind, wie bei Air ohnehin üblich, so analog wie die verwendeten Synthesizer: Die Verzerrung ersterer fügt sich harmonisch zum typischen Wabern und leichten Leiern der Moog- und Korg-Geräte. Ein Elefant trompetet, so tief, wie ein schwarzes Loch klingen könnte; Sprache bleibt, rückwärts abgespult, eine fremde Botschaft; das aufgeregte Durcheinander in der Astronomischen Gesellschaft vor dem Bau der Rakete kommentiert ein dezentes Hühnerhofgackern. Das wiederum wird abgelöst von schweren Pauken- und Beckenschlägen, sinfonischen Streichereffekten und Progrock-Elementen – dies übrigens passenderweise in einer Szene, in der riesige Pilze die Reisenden in einer Höhle auf dem Mond höchst psychedelisch bedrängen.

*

A l b u m

G O N J A S U F I

MU.ZZ.LE
Warp / RTD — 20.01.12

Text — Sebastian Hammelehle

Sumach Valentine, der zwischen San Diego, Los Angeles und Las Vegas operierende Yogi, Musiker und Deuter aller sichtbaren und unsichtbaren Welten, nennt sich bei seinen Plattenveröffentlichungen Gonjasufi. Nach seinem 2010 erschienenen Debüt *A Sufi and a Killer* folgt nun *MU.ZZ.LE.* Von der Plattenfirma als Minialbum bezeichnet, wirkt das bloß 25 Minuten lange Werk wie eine Art Appendix zu *A Sufi and a Killer.* Die Songstrukturen, die dem Debüt seine eigenartige, an ein extraterrestrisches Hippiefestzelt der dritten Art erinnernde Anmutung verliehen haben, sind deutlich anders ausgefallen.

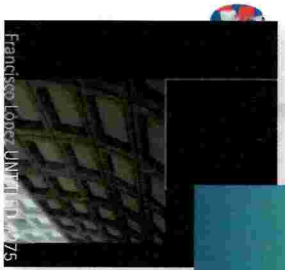
Die zehn kurzen Tracks auf *MU.ZZ.LE* (die modernitätsheischenden Punkte gehören dazu – als ob nicht jedes bessere Windschutzscheibencenter heute mit derartigen Interpunktionsspielereien werben würde!) entwickeln sich rhizomatisch – in der Musikgeschichte des Weirdo Sounds wurzelnd. Das wirkt noch

Willkürlich und anlassfrei zusammengestellt von DIEDRICH DIEDERICHSEN

Werke

1

2



3

4

Das Konzert des letzten Jahres sah ich im April in San Telmo, dem traditionellen Tango-Distrikt von Buenos Aires, in den gewaltigen Katakomben unter einer Galerie. ALAN COURTIS[1] hatte einen metallenen Tisch aufgebaut, eine einigermaßen komplexe Werkbank mit einigen Extra-Features. Das ganze Objekt war mit Tonabnehmern und Mikrofonen aller Art gespickt. Langsam baute Courtis einen gewaltigen, bratzenden, donnernden Krawallturm, der aber in seiner ganzen retrofuturistischen Schönheit genau in das Herz eines Geräuschgeschmacks traf, der von den Lärmpassagen in Jimi Hendrix' *Machine Gun* vorgebildet wurde. Es ist klar, Courtis macht das Gegenteil von dem, was Sound Art in der Cage-Nachfolge immer wollte: die auditive Aufmerksamkeit auf das Wunder des kleinen kontingenten Geräuschs richten. Stattdessen möchte er die Welt unter Strom setzen. Er würde auch die Käfer, die Sträucher, den Wind und das Knirpseln deines Knäckebrotsandwiches mit Pick-ups ausstatten, wenn man ihn ließe. Die Welt ist nicht Klang, die Welt ist Powerchord (ohne Akkorde natürlich).

Diese Kolumne heißt Werke. Nicht weil ich einen alten Begriff vom Kunstwerk wiederbeleben will, noch einen der Werkstatt oder des Handwerks. Werk ist eine Formel, mit der man einen Zusammenhang stiften kann und zugleich dessen Grenzen bestimmen; sie sagt: Dies gehört noch dazu, dies nicht. Aus welchen (natürlich guten) Gründen auch immer. Man kann z.B. eine Person, einen Ort oder einen bestimmten Monat benutzen, um so festzulegen, was ein zusammenhängendes, diskutierenswertes Werk ist – oder aus einem so bestimmten Zusammenhang etwas herausbrechen und etwas anderes hinzufügen. Die Ausgangspunkte müssen nicht neu sein.

Courtis kennen einige von der Band Los Reynolds, die in den späten Neunzigern mit sehr eigenartiger, soundsensibler Psychedelia am Rande des globalen Aufmerksamkeitsspektrums auftauchte. Dass ihr Sänger das Down-Syndrom hatte, wurde nebenher ein kleines News-Item. Alan Courtis, gerne auch Anla Courtis, fand sich bald in den globalen Netzwerken der Noise- und Sound-Installationsszene wieder, denn er baute – neben anderen Interessen – an einer großen vibrierenden elektrischen Welt. Das architektonische Modell dieser Welt aber, ihrer Abgründe, Schluchten, Hochhäuser und Slums ist die elektrische Gitarre. Es gibt auch neuere Veröffentlichungen; meine Favourites von ihm aber sind z.Z. *Unstringed Guitar & Cymbals* (Blossoming Noise) – ohne Saiten – und die Doppel-CD *Las Sales Fundentes* (Om: discos) mit einem wunderschönen dreidimensionalen Cover: Fold-out war gestern.

Wenn Courtis Hendrix gesamtkünstlerisch zu vollenden scheint, dann macht BILL ORCUTT[2] dasselbe mit John Fahey, will sagen: Architektonisches Modell für den Klang der Welt, ihre Brücken, Telegrafendrähte, Straßenbahnen und Wüstenwinde ist hier die akustische Gitarre, bzw. einige ganz bestimmte Modelle – dabei hatte gerade Orcutt programmatisch auf der Rückseite einer früheren Veröffentlichung Obama und Hendrix per Collage gekoppelt. *How the Thing Sings* (Editions Mego) ist der Versuch, die Techniken, mit denen man in Folk, Blues und anderen Folk-Musiken expressive Momente anging, freizustellen und zu einer Manual Machine Music zu steigern, bis das Ding von alleine singt.

FRANCISCO LÓPEZ[3&4] ist ein anderer Anti-Cageaner: Er hat zwar auch den spezifischen Klang unbeachteter Klangursachen erforscht, aber durch programmatisch denaturierende Bearbeitung von der Wiedererkennbarkeit und jeder indexikalischen Soundästhetik gezielt weggeführt. Insektenschwärme klingen bei ihm gerade nicht wie solche (sondern vielleicht wie hallende Katakomben) und hallende Katakomben kommen über Dich wie drei Milliarden Moskitos. So war das vor Jahren: Heute veröffentlicht López nicht mehr nur monolithisch anschwellende Immersionsmonster, in die man 70 Minuten lang buchstäblich eintauchen musste – die Sichtblenden werden bei seinen Gigs auch heute noch verteilt. Er produziert jetzt auch kürzere, jeweils spezifische Ideen – und nicht nur sinnliche Massivitäten – verhandelnde Pieces. Bei *Untitled #275* (Unsounds) geht es ungewöhnlicherweise um ein Instrument als Klangquelle (und es gibt kurz einen Beat!). Reinier van Houdt, vor ein paar Jahren schon bei *Untitled # 196* dabei, der es sich unter anderem erklärtermaßen zur Aufgabe gemacht hat, die »fake eternity of circular soundcarriers« ebenso wie die Autorität der Partitur zu bekämpfen, hilft López am präparierten Piano. Die 14 Stücke aus dem Jahre 2009, die jetzt bei Baskaru als *Untitled (2009)* auf Doppel-CD erschienen sind, sind geradezu unterhaltsam in ihrem Abwechslungsreichtum. Musste man sich früher mit Hördisziplin zu psychedelischen Plateaus hocharbeiten, offeriert hier ein Piece wie *Untitled #225* auch dem Klangflaneur ad hoc eine LSD-Landschaft.

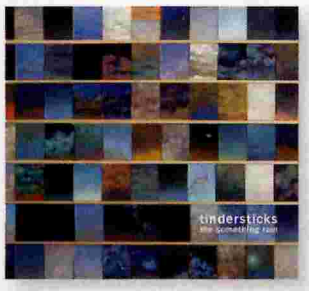
*

deutlich gallertartiger als auf *A Sufi and a Killer*, gleichzeitig aber ist die geringere Pointiertheit dieser Platte auch ihre Schwäche. Der Assoziationsreichtum des Debüts, zum Beispiel der Heuschrecken essende aramäische Wanderprediger im Ziegenfellkaftan, den es in den Candlestick Park des dritten Jahrtausends verschlagen hat, das Saloonschunkelpiano oder der amphetaminbefeuerte Garagenrock, all diese Dinge sind auf *MU.ZZ.LE* einem homogenen Sound- und Tempokonzept gewichen, das man fast schon als Triphop bezeichnen könnte.

Der erste Track von *MU.ZZ.LE* beginnt mit einem geradezu überdeutlich an *Glory Box* von Portishead erinnernden Wabersample. *Feedin Birds*, der zweite Titel, ist auf einem Gitarrenloop im Stil der frühen Pink Floyd aufgebaut. An anderer Stelle hört man Rumpeln, Scheppern, schleppende Beats, die wie aus einem fernen Off kommende Singstimme des Gonjasufi. Der schönste Titel des Albums ist der achte: *The Blame*, eine melancholische, sphärische Ballade mit zarten Beats. Hier ist das, was Gonjasufi macht, Popmusik. Er verfügt jedoch über reichhaltigere musikalische Möglichkeiten als jene, die er uns in der Skizzensammlung *MU.ZZ.LE* vorführt.

*

A l b u m



T I N D E R S T I C K S
The Something Rain
City Slang / Universal — 17.02.12

Text — Thomas Hübener

Keine Frage: Der Fluch des frühen großen Wurfs liegt über ihnen. Und da sie nichts anderes gelernt haben, können sie es nicht einfach so machen wie Rimbaud und in einem zweiten, postkünstlerischen Leben mit Kaffee oder Waffen handeln. Nach den ersten drei Alben hatten die Tindersticks alles gesagt, was jeder Generation aufs Neue gesagt werden muss: dass die Erde ein Jammertal ist ohne Liebe, dass es gut ist, Platten von Lee Hazlewood und Townes Van Zandt zu hören, dass sich aus Nieselwetter und Herbstlaub poetische Funken schlagen lassen und dass gerade der billige Rotwein wunderbar mit Baudelaire-Paperbacks harmoniert. Sie sagten all das auf ihre ganz eigene, unnachahmliche Weise: mit stets vom Kippen in die Dissonanz bedrohten Streichern, gurgelnden Orgeltönen und einem charismatischen Schmerzensmann von Sänger, dessen brummig-vernuschelte Intonation jeden Logopäden bei der Ehre packt. Irgendwann gingen die Briten in den Sprachschatz ein: Sich *tindersticksig* fühlen ist ein anderer Ausdruck dafür, dass man lieber nicht rausgehen und stattdessen gern Wasser fürs Weltschmerzbad einlassen möchte.

Leider entdeckten die Tindersticks im Anschluss den Soul. Hier und da versuchten sie zu grooven. Irgendwie kapierten sie nicht, dass sich Bewegungen des Wippens und Schunkelns nur schlecht mit der Gefühlslage des Trennungsschmerzes vertragen. Gleichzeitig wurde man gediegen. An die Stelle kreatürlichen Schmerzes rückte eine handwerklich solide gearbeitete Trauer mit Edelschimmel, ein bisschen wie aus dem Manufactum-Katalog. Der Schritt in schale Virtuosität für ein verfeinerungswilliges Bildungsbürgertum, das sich neben Wim-Wenders-Deluxe-DVDs auch mal eine tiefe Empfindung leisten möchte, war nicht mehr weit. *Waiting for the Moon* (2003) markierte mit lahmen Stühlehochstell-Balladen einen musikalischen Tiefpunkt. Gleichzeitig kam es zur Teilarschlochisierung des Konzertpublikums: Gesichtet wurden erste Banker mit randlosen Brillen, die sich über Zigarettenrauch beschwerten. War das schon das Ende? Oder würden unsere Helden noch einmal allen zeigen, wie man mit Stil zerschlissene Anzüge trägt und mit Würde weint?

The Hungry Saw (2008), das erste Album nach fünfjähriger Pause und dem Ausstieg dreier Urmitglieder, ließ hoffen: kein Groove mehr, dafür Trübsal blasende Fender-Rhodes-Pianos. Nach dem etwas durchwachsenen letzten Album *Falling Down a Mountain* (2010) knüpft *The Something Rain* nun genau dort wieder an: Stuart Staples, aus dem wohl keine Spaßkanone mehr wird, darf in wunderbar klimaktischer Aufgipfelung daherflehen, ohne dass ihm diesmal die Musik Steine in den Leidensweg legt. Die ist dynamischer geworden, wofür es weder pastöse Streicher noch ungezähmte Gitarren gebraucht hat. Das klingt oft beschwingt, aber, anders als noch vor Kurzem, weder banal noch nach Motown. Einen Hauch von Altersheimball verströmende Alleinunterhalter-Drumsounds aus der Heimorgel, dünne Vintage-Synthies und dunkle Saxofone bereichern erstaunlich bruchlos das Klangspektrum. Ein Zurück zur vibrierenden existenzialistischen Energie der Anfangstage gibt es gleichwohl nicht. Das kann man bedauern. Dafür aber, dass sie seit nunmehr drei Alben dabei sind, sich aus dem Strudel des Geschmäcklertums freizukraulen, haben die Tindersticks sich zumindest ein Schwimmabzeichen verdient.

*

S o n g

B I S H I
Dia Ti Maria
Gryphon — 14.11.11

Text — Anne Waak

Die Frau, die sich Bishi nennt, ist in ihrer Heimat London seit mehr als einem Jahrzehnt dermaßen umtriebig, dass man sich wundern muss, hierzulande bislang so wenig von ihr gehört zu haben: Einer bengalischen Familie entstammend und jährliche Lehrreisen zu Ravi Shankars Musikschule in Delhi unternehmend, trieb Bishnu Priya (so Bishis bürgerlicher Name) sich seit ihrem 14. Lebensjahr im Londoner Nachtleben herum. Später betrieb sie mit der *Siren Suite* selbst einen Club, in dem sie klassische und Neue Musik zur Aufführung brachte. Sie war das wahlweise in Sari gewandete, als Nonne oder Hohepriesterin verkleidete flamboyante DJ-Aushängeschild eines Clubs namens *Kash Point* und veröffentlichte 2007 mit *Nights At The Circus* eine mit orientalischen Elementen durchwirkte Pop-Platte.

Das Saiteninstrument Sitar, klassische Musik und englischer Folk sind die Eckpfeiler von Bishis Tun, was sie zu so etwas wie der heimlichen Königin okzidentalisch-orientalischer Hybridmusik macht. Darüber hinaus ist sie mit einer bemerkenswerten Stimme gesegnet, die sie in London auch in einem bulgarischen Frauenchor zum Einsatz bringt. Auf dieser dreieinhalb Oktaven umfassenden Stimme baut *Dia Ti Maria* auf, ein ursprünglich als Auftragsarbeit für den Brooklyn Youth Chorus entstandenes Achteinhalb-Minuten-Werk.

Bis auf ein paar tiefe Orgeltöne handelt es sich dabei um ein reines A-capella-Stück, bei dem alle 50 vorkommenden Stimmen von der Musikerin selbst eingesungen wurden: Mal schwebt sie allein und glasklar im kirchenschiffartigen Hall, mal steht sie vervielfacht in dichten Stimmenwäldern zusammen. *Dia Ti Maria* lässt an die Gesangs-Performances der Künstlerin Meredith Monk und auch an die Vokalwerke György Ligetis denken, ohne jedoch jemals epigonenhaft oder kunstsinnig-sperrig zu wirken.

Erinnert der von einer orthodoxen Liturgie inspirierte und in biblischem Griechisch gesungene Beginn des Stückes an Obertongesang, kippt es dann nach einer Passage, deren flehentliche Geisterstimmen direkt aus einem nebelverhangenen

Gruselfilm zu stammen scheinen, ins Sakrale. John Miltons Mitte des 17. Jahrhunderts verfasstes episches Gedicht *Paradise Lost* zitierend, heißt es dort: »The mind is its own place / And in itself / Can make a Heav'n of Hell / A Hell of Heav'n«.

Worin die Quintessenz des Prozesses liegt, der den Geist von der Hölle in den Himmel verwandeln kann (und andersherum), und der Stationen »von Verzweiflung über Bewusstwerdung bis hin zu Entschlossenheit« beinhaltet (so laut Bishi der inhaltliche Verlauf von *Dia Ti Maria*), macht jene Zeile deutlich, die bei Milton genauso wie hier lange nachhallt: »Farewell hope / And with hope / Farewell fear«. Das Verabschieden von aller Hoffnung als Strategie gegen die Angst.

*

C o m p i l a t i o n

V A R I O U S

Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1976-96

Soul Jazz / Indigo — 03.02.12

E p

M I K E Q

Let It All Out EP

Fade to Mind — 22.11.11

Text — Jan Kedves

Fotos — Chantal Regnault

aus dem Buch: *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989–92*

208 Seiten, Englisch, Soul Jazz Books — 31.12.11

Dokumentation oder Romantisierung? Diese Frage stellt sich nicht nur beim Durchblättern des von Soul Jazz vor Kurzem herausgebrachten Fotobandes *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92*, in dem Bilder aus dem Archiv von Chantal Regnault zu sehen sind. Die Fotografin besuchte im genannten Zeitraum afro- und latinoamerikanische Voguing-Bälle in New York, lud aber auch ausgewählte Protagonisten der Szene in ihr Studio, um sie dort – herausgelöst aus dem Ballroom-Kontext – vor samtig schimmerndem Stoffhintergrund in Kostümen posieren zu lassen.

Ebenso wird bei der begleitend zum Buch erschienenen Voguing-Compilation nicht ganz klar, ob hier die Musik der Ballroom-Kultur erfasst oder nur einige ihrer historischen Momente glorifiziert werden sollen. Das Problem ist keineswegs, dass die von Labelboss Stuart Baker selbst ausgewählten Disco- und House-Stücke teils viel älter sind als die abgebildeten Fotos von Regnault: Das Geschichtsbewusstsein in der Ballroom-Kultur war schon immer stark ausgeprägt, weswegen zum Beispiel der hier enthaltene opulente Disco-Klassiker *Love Is the Message* von MFSB in der Szene auch 1992 – als der erste globale Voguing-Hype längst vorbei war und Madonna ihren *Vogue*-Hit gehabt hatte (der Samples aus *Love Is the Message* enthielt) – noch nicht als alt galt. Und auch *Is It All Over My Face?* von Loose Joints oder *Got to Be Real* von Cheryl Lynn hatten Ende der Achtziger, Anfang der Neunziger noch ihre volle Gültigkeit.

Es bleibt allerdings rätselhaft, warum die Timeline der Compilation mit Armand van Heldens *Witch Doctor* Mitte der Neunziger abrupt abreißt – entsteht so doch der Eindruck, mit Voguing-Musik sei es 1996 vorbei gewesen. Auch die Textbeiträge im Booklet beschränken sich komplett auf die Vergangenheit: Weder im historischen Abriss von Disco-Experte und Arthur-Russell-Biograf Tim Lawrence, noch in den Interviews mit einst populären House-DJs wie David DePino und Junior Vasquez wird erwähnt, dass die Ballroom-Community heute größer und weiter verzweigt ist als jemals zuvor und ihre Musik mittlerweile ganz anders klingt. Wusste man bei Soul Jazz tatsächlich nichts von Vjuan Allure, DJ Angel X oder MikeQ? Oder fand man den Sound dieser aktuellen Ballroom-DJs nur nicht anschlussfähig genug an die aktuelle Vintage-Disco-Begeisterung, die in House- und Techno-Zirkeln noch immer herrscht und dort Larry-Levan-Lover mit Fans von Todd Terje und Soul Clap zusammenbringt?

Derjenige Hörer und Tänzer jedenfalls, der sich ein aktuelles Bild von Voguing-Sound machen will, muss *Let It All Out* hören, die Debüt-EP von MikeQ aus New Jersey. Dieser 28-jährige Produzent, früher *child* des House of LaBeija, heute offizieller DJ des House of Ebony, repräsentiert mit seinen Tracks die jüngste Evolutionsstufe dessen, was man als musikalisches *ballroom continuum* bezeichnen könnte. Zu hören sind hier radikal skelettierte und beschleunigte Rekonstruktionen von DJ Pierres Joint-Venture-Hit *The Master Blaster* (1992) und Masters at Works metallisch hartem *The Ha Dance* (1993). Alles jedoch, was diese Stücke früher tendenziell noch anfettete, harmonisierte oder gar sentimentalisierte – Streicherflächen, fluffige Basslines, Soul-Vocalsamples –, wird von MikeQ weggerissen und zersiebt.

So passen diese Tracks kein bisschen zu dem Fantasma einer Disco- und Deep-House-Plüschigkeit, die sich mit femininen Posen von Supermodels und Hollywood-Diven ausschmücken lässt. Im Gegenteil: MikeQs Tracks rhythmisieren heute bei Balls die brutalen Butch-Queen-Vogue-Fem-Battles, in denen sich die TänzerInnen aus dem Stand rückwärts auf den Floor knallen lassen. Wer bei diesen halsbrecherischen *suicide dips*, die perkussiv von übersteuerten Becken-Crashes akzentuiert werden, eine heile Wirbelsäule und seine antrainierte feminine Grazie (im Szene-Slang: *cuntiness*) behält, darf die Ball-Trophäe mit nach Hause nehmen. Interessanterweise ist dies eine musikalische Aggressivität, die sich auch außerhalb amerikanischer Ballrooms hervorragend an andere derbe Körper- und Clubmusiken wie Baile Funk, Dubstep oder Kuduro anschließen lässt – die rein historische Soul-Jazz-Kopplung vermittelt von dieser Eskalation aber keine Ahnung.

*

A l b u m

S T A B I L E L I T E

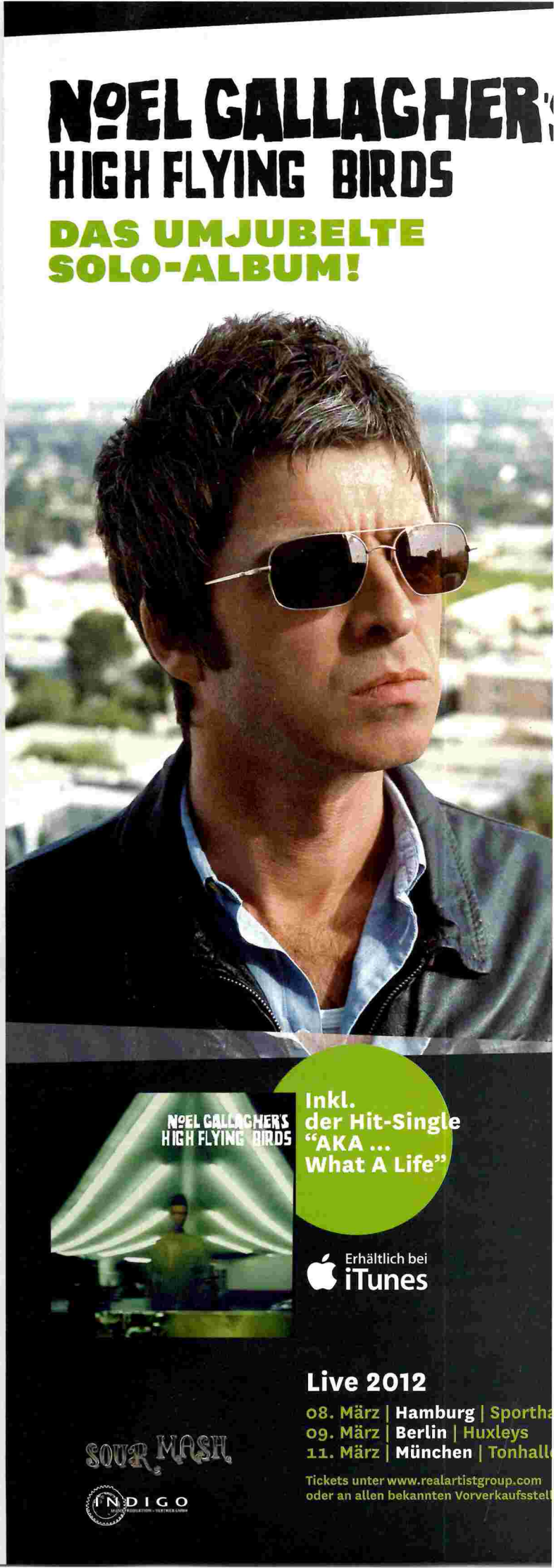
Douze Pouze
Italic / RTD / Kompakt — 02.03.12

Text — Thomas Hübener

Wenn man sich verliebt, ist es ja auch immer so: Man kann den blassen Teint, die filigranen Nasenflügel, den einen Schneidezahn mit der toll schiefen Unterseite, die Bergseeaugen aufzählen – es nützt nichts, denn die Faszination fängt man so nicht ein.

Beim Düsseldorfer Elektronik-Trio Stabil Elite und seinem Debütalbum kann man die aufreizende Mischung aus unterkühlter Intellektualität und Groove, aus Avantgarde-Détachement und Tanz, aus Geist und Körper anführen. Es ließen sich der akkurat prononcierte und ab und an in trotziges Skandieren kippende Gesang sowie die versponnenen Textgebilde zwischen Existenzialismus und Neo-Dada herausheben. Denkbar ist auch, von im flackernden Neonlicht Gummitwist tanzenden Räubern und Prinzen zu erzählen, sowie von grandiosen deutschen Minimal-Wave-Alben wie jenem, das Die Gesunden 1982 auf Klaus Schulzes Label Innovative Communication herausbrachten. Und unbedingt Erwähnung müsste auch ein Reiz der Monotonie finden, der jenem ähnelt, den die Düsseldorfer Band Neu! für hypnotische Tanzflächenzwecke ausbeutete.

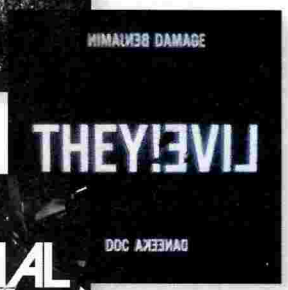
Aber wie bei der Beschreibung des geliebten Wesens nützt das wenig: Das Faszinosum Stabil Elite ist nicht nur größer als die Summe seiner einzelnen Teile, die Band ist zudem viel zu eigen, als dass sich ihr Schaffen aus den Einflüssen aus Krautrock und Art-Wave ableiten ließe. Dabei ist, wer einen Song *Krautkamerad* (auf der letztjährigen *Gold*-EP) nennt und einen angenehm arroganten retrofuturistischen Aufkleber mit der Aufschrift *The Sound of Young Europe* auf seinen Promo-CDs anbringt, selbst schuld, wenn er im Neokraut-Fach landet. Nicht, dass da irgendwie schlechte Luft wäre: Mit den sich immer weiter verdüsternden und argentoisierenden Kreidler oder



Clubmusik mit HOLGER KLEIN

Direkt

1



2

3

Der alten Schule verpflichtet, hat vor ein paar Jahren JOHN TALABOT[1] aus Barcelona seine Karriere begonnen. Nicht ganz zufällig hieß seine Debüt-Maxi aus dem Jahr 2009 *My Old School*. Und doch klingen die Tracks des öffentlichkeitsscheuen Produzenten so jetzig wie aktuell kaum ein anderer House Music-Entwurf. Eine derbe Kickdrum, verzerrte Gesangssamples in Endlosschleife und Slo-Mo-Beats, das sind die Markenzeichen des Spaniers. Nun erscheint sein Debütalbum *fin* (Permanent Vacation) und darauf ist die optimistisch-naive Direktheit seiner ersten Tracks einer bemerkenswerten Vielschichtigkeit gewichen – das Spektrum an Referenzen reicht von Disco-Basslines über grenzenlose Rave-Euphorie und Neunziger-House-Patina bis hin zu einer gewissen Hiphop-Ästhetik im Umgang mit dem Sampler und Kraut-Elektronik-Anklängen. Der so erhabene wie erhebende Opener *Dapak Ine* gibt mit seinen sich verzahnenden Vocalsamples die Richtung vor. Der Musik auf *fin* wohnt ein Sinn für Pop inne, der sich in einer bezaubernd sehnsuchtsvollen und zuweilen bittersüßen Melodieverliebtheit ausdrückt. Nach guten Singles mochte man von John Talabots Albumdebüt einiges erwarten. Dass es indes eine solche Klasse haben würde, konnte keiner ahnen.

Im vergangenen Jahr sorgte die Single *Creeper* des walisischen Produzentenduos BENJAMIN DAMAGE & DOC DANEEKA[2] für großes Aufsehen. *Creeper* ist ein Track, der zwischen Frühneunziger-UK-Breakbeat-Rave-Sound, Dubstep-Fragmenten und deepem Techno oszilliert. Deep Rave, das ist der Name der Schublade, die man für diese Post-Dubstep-Spielart geöffnet hat. Mit *They! Live* (50 Weapons) wagen sich Benjamin Damage und Doc Daneeka nun an das Longplay-Format. Schwelgerisch aufsteigende Synthesizer-Kaskaden, ein geradezu zärtlicher Umgang mit Subbässen und ein stetes Wechselspiel zwischen geraden und ungeraden Beats kennzeichnen *They! Live*. Besonders überzeugend sind die beiden Waliser immer dann, wenn sie nicht primär die Tanzfläche im Blick haben. So glänzen Damage und Daneeka besonders mit den drei von der Stimme der Sängerin Abigail Wyles getragenen Stücken. Stellenweise erinnern diese an den Young-Turks-Act SBTRKT. Wenn das Duo dann seine Techno-Leidenschaft auslebt, stehen auf der einen Seite Erinnerungen an den gleichermaßen von Dub wie Jeff Mills beeinflussten Neunziger-UK-Techno von Bandulu, und auf der anderen Seite das, was man sich unter dem Sound von Berlin vorstellen kann.

Von New York aus widmet sich Veronica Vasicka mit ihrem Label Minimal Wave einer bewundernswerten archäologischen Arbeit. Vasicka hat den auf Synthesizern basierenden Postpunk-, Industrial-, New-Wave- und Eurodisco-Sound der frühen Achtziger zu ihrem Terrain auserkoren. Vor zwei Jahren stellte sie bereits in Zusammenarbeit mit Peanut Butter Wolf auf dem kalifornischen Label Stones Throw eine hervorragende Compilation mit raren Perlen zusammen. Ausgesucht und restauriert wurden Stücke, die zuvor hauptsächlich nur auf Kassette veröffentlicht worden waren. Nun erscheint mit THE MINIMAL WAVE TAPES VOL.2[3] (Stones Throw) ein Nachfolger, der erneut seinesgleichen sucht. Neben wenigen bekannteren Bands, wie den englischen Hard Corps, begegnet man in erster Linie Namen, die nur fanatischen Sammlern ein Begriff sein dürften – so etwa Ende Shneafliet aus den Niederlanden oder In Aeternam Vale und Philippe Laurent aus Frankreich. Aus einer DIY-Tapelabel-Szene, die einst schon über Fanzines ein global vernetztes Phänomen war, ist heute das nette kleine Retro-Genre namens Minimal Wave geworden.

*

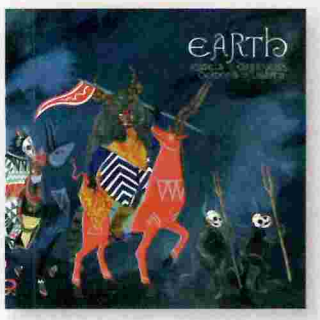
den Spacepoppern Von Spar sind absolute Hochkaräter in diese Schublade geraten.

Es ist nur so, dass ein solches Etikett auf die musikgeschichtsbewussten, aber nicht nostalgischen Stabil Elite schon jetzt weniger passt als zuvor. Denn eine knapp zehnminütige, mit Bongo-Sounds verfeinerte Mixtur aus proggig-kosmischem Freistil-Monsterjam und ekstatischem Tanzstück wie *Krautkamerad* ist auf *Douze Pouze* ebenso wenig zu finden wie die herrlichen Hippieflöten von *Gold*. Trotz der Gitarren und des teilweise eingesetzten echten Schlagzeugs ist das Album moderner und städtischer geworden.

Geblieben sind die tollen Mini-Moog-Sounds und die vertrackt groovenden Percussions. Auch die Liebe zur antiken Mythologie wurde ausgebaut – nach König Midas (*Gold*) werden nun die an den Lebensfäden spinnenden Parzen mit ihren »verhältnismäßig schäbigen Scheren« (*Endecomputer*) thematisiert –, aber keine Angst vor Prätention: Die drei sind keine Deutsch-Leistungskurs-Gothics. Geblieben ist vor allem der Wille zu Stil, Haltung und Haargel, der nichts mit Schnöseltum zu tun hat, sondern in aller Ernsthaftigkeit um die Bedeutung der Pose im Pop weiß. Man möchte noch viele Platten von Stabil Elite hören.

*

A l b u m



E A R T H

Angels of Darkness, Demons of Light II

Southern Lord / Soulfood / Cargo — 24.02.12

Text — Andreas Busche

»Infernalischer Americana-Kitsch« wurde im Oktober 2005 in *Spex* Earths Meisterwerk *Hex: Or Printing in the Infernal Method* genannt. Ein Urteil, das keineswegs schmeichelhaft gemeint war. Wahrscheinlich schwang in der schroffen Zurückweisung damals die enttäuschte Liebe eines alten Fans mit, der sich nicht damit abfinden wollte, dass die monolithischen Earth dem Mantra-artigen Lärm früher Tage entsagt hatten. Fünf Jahre später sitzt derselbe Rezensent vor *Angels of Darkness, Demons of Light II*, dem inzwischen neunten Studioalbum der Band, und sieht sich noch einmal mit seinem historischen Irrtum konfrontiert.

Die Männer und Frauen um Earth-Mastermind Dylan Carlson haben den Drone Country von *Hex* über die Jahre kontinuierlich

verfeinert. Earths Output besitzt inzwischen Werkcharakter; es ist nahezu unmöglich, ihre Alben als in sich geschlossene Arbeiten zu betrachten – wenn auch *The Bees Made Honey in the Lion's Skull* mit seiner düsteren Sinfonik wohl am Nachhaltigsten in Erinnerung geblieben ist. Jedes Album knüpfte an das vorhergehende an, variierte Motive und Stimmungen und stand damit ganz im Dienste von Carlsons übergreifendem Projekt, den Sound von Earth auf feinstoffliche Ebene zu sublimieren.

Die beiden Teile von *Angels of Darkness, Demons of Light* – aufgenommen in einer Session, aber grundverschieden – bilden eine Art Klammer um das Œuvre der zweiten Earth-Phase. Der im letzten Jahr veröffentlichte erste Teil war ihr bislang ausgereiftestes Album: die Produktion etwas bauchiger, die Arrangements gefälliger, was den sonst so feinen Nuancen ihres Sounds leider auch ein wenig abträglich war. Hier traten die musikalischen Bezugspunkte Carlsons vielleicht am Deutlichsten in den Vordergrund, aber natürlich war da immer auch diese hypnotische Sabbath-Schwere, die Bilder von Tod und Vergänglichkeit heraufbeschwört, ohne das profane Instrument der menschlichen Stimme zu bemühen.

Der zweite Teil nimmt wieder mehr Bezug auf die klangliche Räumlichkeit und den Minimalismus von *Hex* – umso erstaunlicher, da beide Platten innerhalb von nur 14 Tagen aufgenommen wurden. Zwischen ihnen liegen (nach Earth-Maßstäben) Welten. Der zweite Teil ist die Quintessenz von allem, was auf dem ersten anscheinend keinen Platz gefunden hat: Transparenz, Offenheit, Dynamik, die Chemie großer Jazz-Ensembles, aber auch eine befreiende Leichtigkeit. Lori Goldstons Cello akzentuiert das Spiel zwischen Adrienne Davies (Schlagzeug) und Carlson (Gitarre), statt lediglich als Drone-Verstärker zu fungieren. Davies und Carlson treten über lange Passagen in einen Dialog, was den endlos zerdehnten Akkorden eine konkrete Vielstimmigkeit verleiht. Teil zwei klingt lebendiger, atmet tiefer durch und ist dabei reduziert bis auf die Knochen. Es ist der bisher gelungenste Versuch Carlsons, die Virtuosität Derek Baileys mit der filigranen Folklore John Faheys in Einklang zu bringen. Gleichzeitig haben sich Earth nun von allen irdischen Vorbildern weitestmöglich entfernt. Diese Musik ist in ihrer Reinheit nur für zwei Orte bestimmt, den Himmel oder die Hölle. Es ist diese Dialektik des frühen Country Folk, die Earth mit ihrem *Angels of Darkness, Demons of Light*-Zyklus entstaubt haben.

*

A l b u m

HARMONIOUS THELONIOUS

Listen

Italic / Kompakt / RTD — 27.01.12

Text — Xaver Oehmen

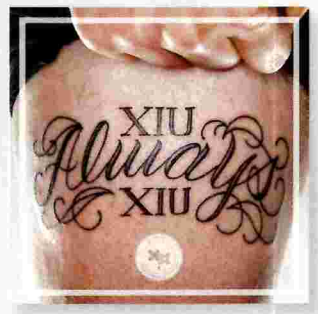
Der Düsseldorfer Pseudonym-Jongleur Stefan Schwander (Antonelli Electr., A Rocket In Dub, Repeat Orchestra, Rhythm Maker, Swimmingpool) entwickelt auch auf dem zweiten Album seines Soloprojekts Harmonious Thelonious ein polyphones elektronisches Spiel zwischen cineastisch tief gestaffelten Percussion-Pattern und dichten Melodielinien; eine musikalische Dialogizität, in der die Schlag- und Effektinstrumente nie einfach nur das Fundament für überbordende Motivvariationen oder aufmerksamkeitsheischende Tonfolgen sind; vielmehr sind melodische Führung und rhythmische Stützung gleichwertig aufeinander bezogen. Gerade deshalb evoziert das filigran texturierte Schlagwerkarsenal nicht einfach nur folkloristische Atmosphären – obgleich die Musik von Harmonious Thelonious oft mit *karibisch* oder *afrikanisch* attribuiert worden ist. Denn Schwander vermeidet es, Sounds als exotischen Schmuck auszugeben. Lediglich schimmert subtil Außereuropäisches als Bezugs- und Inspirationspunkt durch, ohne aber gewaltsam vereinnahmt oder an ein eurozentrisches Musikverständnis angeglichen zu werden.

Aus den hintergründigen Einspielungen eines ekstatischen Publikums, melodischen Crescendi und den plötzlichen Harmoniewechseln wie in *Trans Harmonic System*, voluminösen Basslinien (*Argwöhnische Muziek*) oder orgiastischen Tom-Tom-Feuerwerken (*Drums of Steel*) ergibt sich ein körperlich bezwingender Groove, eine krautige Repetitivität. So spielt sich Harmonious Thelonious in tradierte Formen der Minimal Music und das musikalische Erbe Düsseldorfs ein, ohne es sich aber in ehrfürchtigem Epigonentum bequem zu machen. Warum auch? Schwander gehört zu den freiesten Geistern der Neueren und Neuesten Musik aus Düsseldorf.

Indem Schwander solo gänzlich darauf verzichtet, seine Tracks mit einem harten, technoiden Grundschlag zu unterlegen, entfaltet sich ein luzides Flimmern, das immer in der Schwebe bleibt und seine Reize aus seiner Unentschiedenheit bezieht. Anders als bei so vielen Percussion-Projekten, die willkürlich Tonspur auf Tonspur schichten und dabei ihre weltmusikalischen Aneignungen ganz unverhohlen zur Schau stellen, verdichten sich Schwanders Melodiegirlanden langsam, um dann wieder ganz gemächlich in die rhythmischen Schichten zu diffundieren, denen sie entstiegen sind. Auf diese Weise feiert *Listen* wie der Krautrock die dekonstruierte Liedstruktur, denn das klassische Songschema aus Strophe, Brücke und Refrain bleibt hier *ex negativo* präsent: Das Ohr versucht wiederkehrende Themen aufzuschnappen, eine Struktur zu erfassen, doch gibt es keine andere Möglichkeit, als sich diesem Strom aus dynamischen Kontrasten hinzugeben, der dieses Album zu einem audiohypnotischen Spektakel macht.

*

A l b u m



X I U X I U

Always

Bella Union / Cooperative Music / Universal — 24.02.12

Text — Thomas Vorreyer

Auch 2012, auf ihrem nunmehr achten Studioalbum, nehmen es Xiu Xiu wieder mit der gesamten Welt auf, indem sie ihre blinden Flecken thematisieren: Von US-Soldaten getötete afghanische Jugendliche (*Gul Mudin*), eine vor einer Abtreibung stehende Teenagerin in den USA (*I Luv Abortion*) und zu Sexobjekten herabgewürdigte chinesische Fabrikarbeiterinnen (*Factory Girl*) tauchen in ihm auf. *Always* ist ein Schwarzbuch aktueller Medien*highlights*; Jamie Stewart und Angela Seo gerieren sich hier als *Weißer Ring* des Avantgarderock.

Dabei könnte man sich nicht nur um die Welt, sondern auch um Stewart selbst Sorgen machen: Auf Xiu Xius Onlineseite und per Twitter häuft er tagtäglich ein Gemisch aus Suizid- und Attentatsandeutungen an, durchsetzt mit selbst erstellten Bildern verlassener Sexwebcams und Betrachtungen über Kim Yong-un. Für die *Huffington Post* verfasste er Beiträge über die Rechte von Bisexuellen und das Leben als solcher auf Tour, in denen Bäder in Kotze und Fäkalien anschaulich beschrieben werden.

Diese Freuden und Leiden des Jamie Stewart werden nun auf *Always* mit der estlichen Welt in Verbindung gesetzt. Wenn dabei aber beispielsweise der ägyptische Aufstand – wie in *Beauty Towne* (sic!) –

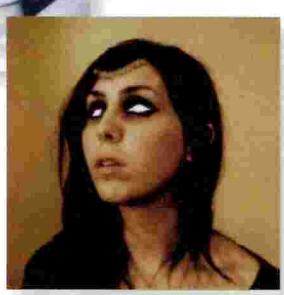
Alles außer Indierock mit JENS BALZER

Junge Leute, aufgepasst!

1

2

3



4

Hallihallo, liebe Leser, und herzlich willkommen zu einer neuen Ausgabe unserer Spex-Gothic-Kolumne. Auch im neuen Jahr wollen wir Sie an dieser Stelle über aktuelle Themen und Trends in der internationalen Schwarzkittelszene informieren. Unser Thema heute: Junge Mädchen, die vom Teufel besessen sind oder zumindest von der dunklen Seite der Macht.

I Wanna Be Darth Vader: So hieß die Single, mit der Charlotte Aitchison vor zwei Jahren erstmals auf der Bildfläche erschien. Aitchison – inzwischen immerhin 19 – kommt aus London und firmiert unter dem Namen CHARLI XCX[1]; ob das Kürzel am Ende eher an Exzess, Ecstasy oder an R2D2 erinnern soll, wird von ihr kunstvoll in der Schwebe gelassen. Auf ihrer aktuellen Single *Nuclear Seasons* (This Is Music / Download) verbindet sie schön kalten, gleichsam geschmeidig gefühlvollen und nervös sich überschlagenden Goth-Alt-Gesang nach Art der mittleren Siouxsie Sioux mit traditionellen Elektropopsynths. Weltschmerz und Liebesleid werden ganz retrogerecht in der Metaphorik der Achtzigerjahre-Atomkriegsangst illustriert, über allem liegt der wabernde Verwesungsklangnebel des neueren Witch-House-Genres. Als junges Mädchen, sagt Charli XCX, habe sie am liebsten die Spice Girls gehört. Zu ihren aktuellen Remixern zählen hingegen die zugedröhnten Zeitlupengeisterbeschwörer von Salem ebenso wie der Gruselmusik-pointillist Alec Koone alias Balam Acab, weswegen man Charli XCX vielleicht auch als Posh Spice des Witch House bezeichnen könnte.

Balam Acab hat übrigens auch einen unheilig fahl mondbeschienenen Remix von Lana Del Reys *Video Games* (Vertigo / Universal) angefertigt, einer der bislang noch wenigen Momente im Werk dieser Künstlerin, die nicht nur in konzeptueller, sondern auch in musikalischer Hinsicht von Bedeutung sind. Was uns zu der jungen Synthproduzentin LAUREL HALO[2] aus Brooklyn bringt: Denn wenn Charli XCX als Posh Spice des Witch House gilt, dann ist Laurel Halo die Lana Del Rey des hypnagogischen Neo Noise. Auf ihrer aktuellen EP *Hour Logic* (Hippos in Tanks) bietet sie nostalgische Weltraummusik dar; man hört kosmisch glitzernde Keyboardarpeggien, aber auch elektrozwitscherndes R2D2-Geplapper und seltsam steif zusammengeruckelte Beats, die klingen, als würde sich Jean Michel Jarre in einer Welt jenseits unserer Vorstellungskraft als Minimaltechno-Produzent versuchen. Manches erinnert an die Musik von Laurel Halos Lebensgefährten Daniel Lopatin alias Oneohtrix Point Never. Stärker als bei diesem lebt ihre Musik indes von einem immer wieder erneuerten und immer wieder dementierten Dancefloor-Versprechen. Von tief unten hochpluckernde 808-Rhythmen sagen Dir »Gleich geht's los«, um sogleich sanglos in einer kosmischen Klangsenke zu verschwinden. In Fragen kühner Häufung von Geschmacklosigkeiten steht Halo Lopatin allerdings in nichts nach. Man höre nur den vegan blökenden Indianersquawchor, mit dem sie die Triphop-Rhythmen im zweiten Stück auf der Platte, *Constant Index*, garniert: Elektrische Schafe träumen von einem Auftritt mit Enya.

Ebenfalls in Brooklyn beheimatet ist die Sängerin Elizabeth Harper, die mit dem Trio CLASS ACTRESS[3] gerade ihr Debütalbum *Rapprocher* veröffentlicht hat, und zwar auf dem durch Chill-Wave-Gruppen wie Toro Y Moi bekannt gewordenen Carpark-Label. Während die dort ansässigen Künstler sonst bei der Vergegenwärtigung vergangener popmusikalischer Epochen auf klingende Unschärfe setzen – auf Verhallung, Verlangsamung und Verschleppung –, entwerfen Class Actress ein hyperrealistisches, überpointiertes Bild klassisch dekadenter Yuppie-Musik. Erst beim zweiten Hören meint man leis drunten Disharmonien und leicht leiernde Beats auszumachen, die die Songs unheimlich unterwühlen. Harpers kompetent zwischen kühler Melodieführung und Jane-Birkin-Gehechel wechselnde Stimme kann man wahlweise retro-cool oder New-Wave-spießig finden. Für das Cover hat sie sich jedenfalls mit Klunker am Ohr auf einem Laken fotografieren lassen wie Kate Moss auf der Schutzhülle der doofen letzten Bryan-Ferry-LP.

Wesentlich besser gefällt mir die kalifornische Sängerin und Songschreiberin CHELSEA WOLFE[4], die sich auf ihrem zweiten Album *Apokalypsis* (Pendu Sound Recordings) als vom Satan besessenes und in Zungen sprechendes Hippiemädchen inszeniert. Auf dem Cover sieht sie mit Diadem an der Stirn und geweißten Pupillen so aus, als befände sie sich mitten in einem anregenden Exorzismus; auch ihre Musik klingt in etwa so, als sei PJ Harvey in einen italienischen Nunsploitation-Gruselporno der siebziger Jahre geraten; traditioneller Gothic-Blues wird mit rückwärts laufenden Teufelsstimmen und wolfsmädchenhaftem Geheule bestrickt. Aber auch für lokalpatriotische Spex-Leser ist das Album von Interesse: Der düsterste Blues hier heißt *Friedrichshain*.

*

oder das von einem Erdbeben zerstörte haitianische Port-au-Prince – wie in *Born to Suffer* – mit einfließen, bleibt ein leichter Geschmack der Anmaßung zurück.

Musikalisch ist die Xiu-Xiu'sche Methode weiterhin jene der Überwältigung. Allerdings nicht durch bloßen, stumpfen Dauerlärm, sondern durch pointiert-scharfe Kontraste und Vielfalt. Während *I Luv Abortion* von infernalischen Noise-Sprenklern und metallischer Härte bestimmt ist, zersetzt die anschließende Ballade *The Oldness* zartfühlend die vermeintliche Hässlichkeit des Alters; hier werden Xiu-Xius Heftigkeit warme Flächen entgegengestellt.

Das Soundchaos von *Always*, in dem Kinderchöre und verzerrte Monsterstimmen auftauchen und Synthesizer an ihre technischen Grenzen geführt werden, erweist sich am Ende als genial ausgeklügelter Versuch, eine komplett unberechenbare Musik zu erzeugen – das ist fordernd, aber keinesfalls nervig. Xiu Xiu gelingt in erneuter Zusammenarbeit mit Produzent Greg Saunier (Deerhoof) einmal mehr ein aufwühlender Protest gegen gesellschaftliche und ästhetische Apathie. Schade nur, dass das mittlerweile nur noch alle zwei Jahre (und nicht mehr jährlich) passiert: Bevor man das Geld für die Produktion einer neuen LP eingespielt habe, müsse man heute erstmal ausgiebig *on the road* gehen, so Stewart. So viel zur Ökonomie.

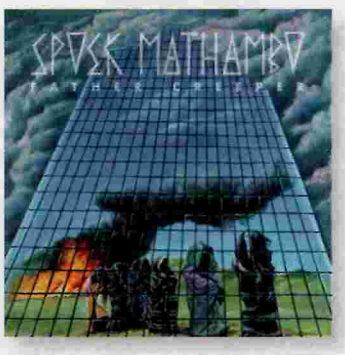
*

A l b u m

D I E A N T W O O R D

Ten$ion

Zef / Coop — 03.02.12



S P O E K M A T H A M B O

Father Creeper

Sub Pop — 13.03.12

Text — Klaus Walter

Eigentlich eine fragwürdige Idee, diese beiden Alben zusammen zu besprechen. Die Gemeinsamkeit liegt in der Herkunft der Künstler, beide Acts stammen aus Südafrika. Kritisiert man etwa Rammstein und Tocotronic in einem Text, bloß weil sie beide aus Deutschland kommen? Was Die Antwoord und Spoek Mathambo noch verbindet: Sie eignen sich nicht als Repräsentanten dieses komplizierten Landes am Ende von Afrika, das nach der Männerfußball-WM 2010 so schnell von dem Aufmerksamkeitsradar verschwunden ist wie der Frauenfußball nach der WM 2011 in Deutschland. Die Antwoord und Spoek Mathambo taugen nicht einmal als Repräsentanten der jeweiligen Hautfarben-Mehr- bzw. Minderheit im ehemaligen Apartheidstaat.

Können wir die Hautfarbe also einfach mal beiseitelassen? So tun, als spiele es keine Rolle, dass Yo-Landi Vi$$er von Die Antwoord optisch und performativ die kleine Bastardschwester aus Lady Gaga und Lisbeth Salander (mehr Noomi Rapace als Rooney Mara) gibt, während ihr Partner Ninja – der sich auch mal Max Normal nennt – die Tattoos auf seinem drahtigen Oberkörper mit Ninja-Stirnband, Goldkette und Joe-Strummer-Iro kombiniert? Und im Video zum Signatur-Hit *Enter the Ninja* vor zwei Jahren als Warrior-Schamane durch eine mit Keith-Haring-artigen Wandmalereien dekorierte Kulisse berserkte?

Nein, man kommt nicht drum herum: Das hier ist eine Eminem-kundige, also explizit weiße Antwoord auf gängige Motive und Narrationen des US-amerikanischen Hiphop; auf den oversexten Hypermaterialismus, auf die Aufstiegsmärchen, Pimp-Karrieren, Gangster-Imperien; auf das Reichwerden und Drüberreden. Was bei Eminem der White Trash ist, dem es zu entkommen gilt, das heißt hier »Zef«. Ähnlich wie Bling bezeichnet der südafrikanische Slangbegriff gleichermaßen einen Style wie eine performative Praxis. Alte Autos pimpen, Trash recyclen, mit falschem Gold blenden, den Reichen den Mittelfinger zeigen. »Zef is, you're poor but you're fancy. You're poor but you're sexy, you've got style«, sagt Yo-Landi und spielt im Video zum gleichnamigen Song eine *Rich Bitch*, die sich aus der Armut hochge… ja, was nun? hochgerappt? hochgefickt? hochgegangstert? oder hochge*zef*t hat?

Dazu sitzt sie in Millie-Jackson-Gedächtnispose auf dem Klo, die goldenen Hotpants um die Waden. Die Freude am Trash ist ihnen geblieben, das bezeugen auf dem neuen Album von Die Antwoord, *Ten$ion*, schon die Songtitel: *Fatty Boom Boom* and *Zefside Zol*, *Hey Sexy*, *U Make A Ninja Wanna Fuck*. Ein speedig-vielstimmiges Rap-Sing-Esperanto aus Afrikaans, Xhosa und Englisch, Rummelplatz-Tech-Hop ohne große Berührungsängste. So wie man es erwarten darf von einer Band, die im Vorprogramm von Linkin Park durch Deutschland gereist ist und einen Kurzfilm mit Harmony Korine gedreht hat.

Kaum Berührungsängste, das gilt auch für Spoek Mathambo. Man könnte den unbekümmerten Eklektizismus von *Father Creeper* auf Mathambos Heimatstadt Johannesburg zurückführen, die von den Popmetropolen der Welt sehr weit entfernt liegt – Standortvorteil Äquidistanz, gewissermaßen. Aus der Ferne kann man sich überall bedienen. Aber das wäre wohl zu analog gedacht. Die Entfernung zu jeder Musik dieser Erde ist nur noch so weit wie der Weg zum nächsten Internetanschluss.

Mathambo hat Tourneen durch Europa und beide Amerikas hinter sich, das Album entstand unterwegs mit dem dänischen Musiker CHLLNGR und wurde in Malmö mit dem französischen Produzenten Marvy Da Pimp fertiggestellt. Folklore geht anders. Wenn Mathambo Gitarren einsetzt, dann klingen die schon mal nach Highlife, dann wieder bratzt es wie bei Chili Peppers an der West Coast.

Bekannt geworden ist Mathambo durch eine spukige Version von Joy Divisions *She's Lost Control*, die leider nicht auf dem Album ist. Kategorien wie Wobble-House oder Post-Dubstep, die von Kritikern ins Spiel gebracht werden, gehen an der Vielfalt und äußerst individuellen Mischung von *Father Creeper* vorbei. Das Album steht ungefähr so einzigartig da wie 2011 das erstaunliche Debüt von Mathambos Labelmates Shabazz

Selten gehörte Musik mit JOACHIM ODY

1 2 3

JEAN-CLAUDE ÉLOY[1&2] ist unter all den französischen Musik-Connaisseuren des vergangenen Jahrhunderts der vielleicht multikulturellste, interkontinentalste seiner Zunft. Er erweiterte die Komplexität abendländischen Musikdenkens konsequent in Richtung außereuropäischer Traditionen, durch die er sich von Musikern aus Indien, Tibet und Japan leiten ließ. Der Zusammenschluss dieser Elemente bildet das Gesamtwerk dieses etwas in Vergessenheit geratenen Klangschöpfers. Jean-Claude Éloy (seelen)wandert durch utopische, von asiatischer Symbolik durchdrungene Regionen – negiert in diesem Zusammenhang aber konsequent gern assoziierten esoterischen Kitsch. Seine opulente Sinnsuche und Lebenskreisläufe sind geprägt von klanglicher Überfrachtung und zeitlicher Ausdehnung – das macht es schwer, einen seiner Zyklen irgendwann mal live zu erleben. Zumindest akustisch bietet die Edierung seines Hauptschaffens auf Éloys eigenem Label Hors Territoires genügend Abhilfe, wo gerade wieder zwei superbe Aufnahmen erschienen sind. *Anâhata* (1984-1986) für elektronische und konkrete Klänge, fünf Gagaku-Musiker und zwei buddhistische Mönche (Shomyo-Gesang) hat, wie vieles bei Éloy, deutliche Bezüge zur japanischen Musik und Kultur. Die sehr dynamische Grundierung der elektronischen Komponente, ausgehend von konkreten Materialien wie Tönen des Sho, Stimmen, Naturgeräuschen und asiatischen Schlaginstrumenten, wird mit instrumentalen und vokalen Interventionen verknüpft und führt in Verlängerungen und gegenseitiger Wechselwirkung zu einer einigenden formalen Geste zweier Kulturen. *Anâhata* funktioniert wie eine langsame Spirale der Zeit, mit dem hehren Ziel einer Vervollkommnung, jedoch nicht spiritistischer Natur, sondern eher der Widerspiegelung verschiedener Organisationssysteme des Klangmaterials. Noch ausgedehnter als diese dreistündige Exkursion kommt auch *Yo-In* (1980) daher, das ebenso wie *Anâhata* in einer drei CDs umfassenden luxuriösen Box erscheint. *Yo-In* beschreibt in vier Akten in Form eines imaginären Rituals den langen Weg eines Schlagzeugers (Michael W. Ranta) über annähernd 200 Instrumente und seine elektroakustische Verwandlung auf der Suche nach der in zahlreichen Zivilisationen verwurzelten Wahrheit des Individuums.

Gegenüber diesen historischen, maximalistischen Ost-West-Begegnungen erscheinen die meisten derzeitigen Strömungen als das genaue Gegenteil. Grundsätzlich ist ja zu begrüßen, dass der japanische Connaisseur Nr. 1, RYUICHI SAKAMOTO[3], nicht weiter auf Nummer sicher geht, nur wirken seine Kollaborationen mit westlichen Elektro-Minimalisten zurzeit ziemlich schmalbrüstig. Auf *Flumina* (Touch) arbeitete er mit CHRISTIAN FENNESZ[3] (ein sehnlichst erwartetes Aufeinandertreffen) – indes: Ein Gefühl der Gänsehaut will sich nicht einstellen. Hier bilden in detailverliebten 24 Miniaturen Klavierakkorde – jeweils in einer anderen Tonart – die Grundlage, über bzw. unter welche sporadisch verhuschte elektronische Texturen gestreut werden. Fennesz' souveräne Art, dies zu gestalten, ist noch das Beste an diesen Traumgespinsten. Was verdrießt, ist das willkürliche Einerlei von Sakamotos dahinparlierenden Improvisationen. Als Kontrast zu fehlenden Motiven hätte er es durchaus mal mit dem zaghaften Ansatz einer Melodie versuchen können – also das, was man an ihm schätzt. Stattdessen andauernd angestrengte, bleiernste Gedankenversunkenheit – zu wenig, um ein Duett attraktiv auszuschmücken.

*

Palaces, das Hiphop an bis dahin unbekannte Orte trieb. Dieses Label ist Sub Pop. Vielleicht sollte man dem historisch beladenen Namen eine neue Bedeutung geben: Spoek Mathambo macht Sub Pop 2012.

*

A l b u m

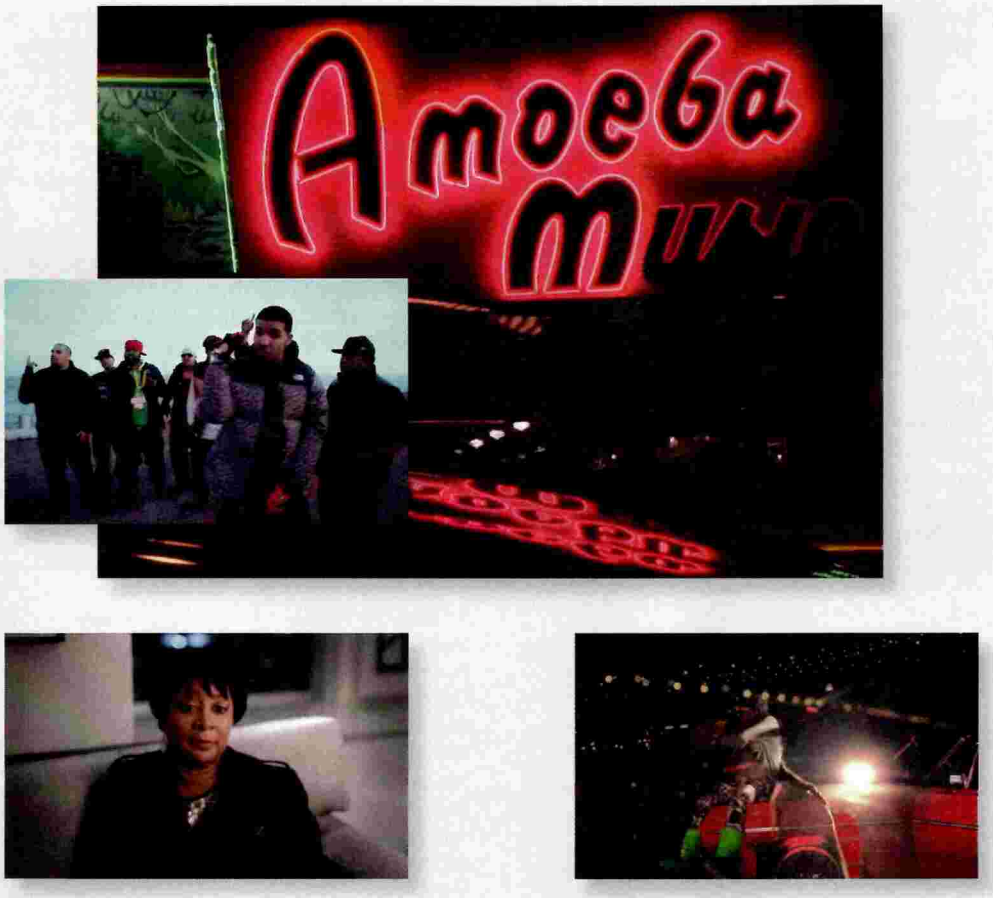
CHRISTIAN NAUJOKS

True Life / In Flames
Dial / Kompakt — 27.02.12

Text — Tobi Müller

Der Trend zum Zweitflügel hält an. Kaum ein ambitionierter Produzent elektronischer Musik, der nicht aus dem Club ein Konzerthaus machen will oder auch umgekehrt. Soweit, so Crossover, mit Betonung auf *over*, weil vorbei. Christian Naujoks' zweites Album bei Dial bietet keine Crossover-Gesten auf, nicht in diesem Sinn jedenfalls. Wir hören allein: Flügel, Marimba und zwei Mal eine Stimme. Und wir hören den Raum. Tobias Levin hat die neun Stücke im Kleinen Saal der Laeiszhalle in Hamburg aufgenommen. Links Naujoks am Flügel, mittig bis rechts die Marimba von Martin Krause, und über allem eine schier analoge Räumlichkeit. Kann es sein, dass Levin mit Bandmaschinen gearbeitet hat, so dass man manchmal ein Rauschen, aber auch so etwas wie warmen Druck hört? Klanglich toll!

Die Bühne der Recording Session, die schwarz-weiß das Cover ziert, signalisiert wie alles auf diesem Album: Vintage, Avantgarde, Moderne, Minimalismus (der Kleine Saal der rund hundertjährigen Halle wurde nach dem Krieg umgebaut und sieht auch nach einer weiteren Renovierung noch nach todschicken Fifties aus). Der Promotext zum Album nennt sogar namentlich die Designstühle, die an den Seitenwänden gestapelt werden. Was nicht genannt wird, sind die Autorschaften. *Moments I* und *Moments II* sind zum Beispiel reine Coverversionen, die John Cages Melodie auf ein Gedicht von E.E. Cummings nicht zitieren, sondern nachspielen. Kann gut sein, dass das heitere Rätselraten noch weitere Treffer wie Glass, Reich oder Pärt zutage fördern würde. Sollen die Clubgänger, die mit diesem Album an die Minimal Music herangeführt werden, möglichst nicht mit großen Namen wieder verscheucht werden? Oder ist es nicht



Drake feat. Lil Wayne & Tyga *The Motto* (USA, 2011)
Regie — Lamar Taylor & Hyghly Alleyne

eher – freudianisch, dialektisch – so, dass die Nichtnennung die Wunschväter noch viel stärker gewichtet?

In Stücken wie *Diver*, die sich an eher banalen Arpeggios besaufen, erstaunt der heilige Ernst, mit dem die Moderne fetischisiert wird. Offener ist die Anmutung, wenn das schöne Klangduett aus Flügel und Marimba rhythmische Reibungen aufführt, etwa in *Two Chambers*, wie ein eigensinniges Paar. Doch zwei Freunde reichen dafür auch, die verschiedene Wege gehen, dabei aber die hellwache Gelassenheit nicht verlieren. In solchen Momenten verpufft die Prätention sofort und wird ganz Dialog. Meistens mutet dieses Gespräch mit den Toten der Moderne sehr protestantisch an. Das ist natürlich auch eine Tat. Naujoks performt nicht coole Gesten, die zum Beispiel Cage in einen Groove-Kontext zwingen. Gerade die Cage-Covers überzeugen am meisten, gerade weil sie einigermaßen prekär sind: Wer die Stimme so nüchtern und ernsthaft einsetzt, setzt alles ein. Auch die Möglichkeit der Peinlichkeit und des Schmerzes, wovon diese extrem kontrollierte Platte ansonsten durchaus mehr wissen könnte.

*

V i d e o

D R A K E F E A T.
L I L W A Y N E & T Y G A
The Motto (Remix)
Cash Money / Young Money /
Universal — 15.11.11

Text — Stephan Szillus

»Yolo!« proklamieren die Rapper Drake, Lil Wayne und Tyga in ihrem aktuellen Video. Das Akronym steht für »you only live once«, eine zeitgemäße Neuauflage des barocken Wahlspruchs »carpe diem« also. Clip und Song huldigen passend dazu den hedonistischen Subkulturen der amerikanischen Westküste: den aufgetuneten Autos und halluzinogenen Drogen der Hyphy-Szene in der Bay Area, aber auch den treibenden Subbass-Beats der Jerk-Tänzer in Los Angeles.

Mit diesen lokalen Phänomenen dürften weder der Kanadier Drake noch sein Produzent T-Minus oder seine Freunde aus dem in New Orleans beheimateten Young-Money-Camp viel am Hut haben, daher werden der Authentizität halber Lokalheld E-40 und die Mutter der verstorbenen Bay-Area-Ikone Mac Dre als Statisten eingesetzt. Dazu gibt es ein paar Nachtaufnahmen der beleuchteten Golden Gate Bridge sowie einen in Leopardenleggings und giftgrünen Moonboots posierenden Lil Wayne zu sehen. Das alles ist nicht schlecht gemacht, aber auch kein Hexenwerk. Das Video wurde nicht von einem der hochbudgetierten Kreativen der Hype-Williams-Liga gedreht, sondern von Hyghly Alleyne und Lamar Taylor, zwei gerade mal volljährigen Selfmade-Regisseuren aus dem kanadischen OVOXO-Kollektiv, dem auch R&B-Shootingstar The Weeknd zuzurechnen ist.

Die Faszination Drake erklärt sich über die integrative Kraft, die seiner Sozialisation und dem Referenzrahmen seiner Musik geschuldet ist: Bei seiner (weißen) Mutter in Toronto in der oberen Mittelklasse mit deren Stilempfinden und Werten aufgewachsen, verbrachte er die Sommer stets bei seinem (schwarzen) Vater, einem wenig erfolgreichen Bluesmusiker in den Slums von Memphis. Musikalisch prägten ihn der Räucherstäbchen-R&B von Jon B. oder Aaliyah genauso wie der Südstaaten-Bounce der Cash-Money-Schule.

Drake ist ein klassischer Zitatkünstler, der seiner Heimatstadt erstmals eine eigene Klangidentität im Segment der urbanen Musik geschenkt hat. Zudem stellt er im Hiphop tradierte Männlichkeitsbilder infrage, indem er sich sensibel und verletzlich geriert, dabei aber gleichzeitig auch den slicken, halbintellektuellen Frauenversteher mimt, mit dem man auch mal bei Kerzenschein das James-Blake-Album durchhören kann. Was seine Vorbilder von Kanye West bis André 3000 an ideologischen Verschiebungen bereits angedeutet hatten, brachte Drake in bis dahin ungekannter Deutlichkeit auf den Punkt. Auf seinem bahnbrechenden Mixtape *So Far Gone* entwickelte er einen ganz eigenen Vortragsstil zwischen melodiösem Rap und schludrigen Gesangspassagen auf kühlen, reduzierten Electronica- und Indiepop-Samples, rappte über verflossene Beziehungen, Entfremdung und Wehmut. Auch auf seinem aktuellen Album *Take Care* finden sich viele Stücke, die mehr Melancholie und Atmosphäre transportieren als *The Motto*. Erst in diesem Gesamtrahmen ergibt das Stück, das dort lediglich als Bonustrack enthalten ist, so richtig Sinn.

*

A l b u m

R A L E I G H M O N C R I E F
Watered Lawn
Anticon / Indigo — 02.12.11

Text — Johannes von Weizsäcker

Unter all jenen, die die vom Internet freigelegten Myriaden musikalischen Frickelschreddergeschwurbels absorbieren und dann zu eigenem, schwindelerregend cleveren Post-Meta-Everything-Frickelschreddergeschwurbel subsumieren, ist Raleigh Moncrief ein veritabler Hansdampf in allen Gassen: Wenn er nicht gerade mit Frickel-Schlagzeuger Zach Hill kollaboriert oder die schwurbelige Afro-Indie-Fusion-Musik der Dirty Projectors produziert, bereist er als zweiter Gitarrenschredder neben Chefschredderin Marnie Stern die Bühnen der Welt. Anstatt zwischendurch mal Pause zu machen, schnipselt er daheim in Sacramento, Kalifornien, gleich wieder am Laptop herum und produziert Solomaterial. Vor Kurzem ist nun sein Debütalbum *Watered Lawn* erschienen.

Das Album erweckt zunächst den Eindruck, Moncrief habe sich von Dirty-Projectors-Anführer David Longstreth beeinflussen lassen; jedenfalls scheint er dessen schwurbelige Afro-Indie-Fusion-Vision weitgehend zu teilen. Wie im Großteil des Dirty-Projectors-Œuvres überlagern auch auf *Watered Lawn* oft komplexe Chöre westafrikanische Gitarrenfiguren, begleitet von dekonstruierten Beats. Doch handelt es sich hier um kein Huldigungswerk. Wo die Alben der Dirty Projectors groß angelegte Bandprojekte mit Hang zu spielerischem Perfektionismus und textlicher Abstraktion sind, gurrt Moncrief »I just saw the most beautiful girl I have ever seen«, während dezidiert schrottig aufgenommene Klatschrhythmen mit einem ähnlich schrottigen Drumcomputer konkurrieren und eine Synthesizer-App vom iPhone fröhlich bruzzelt.

Dabei scheut sich Moncrief nicht, als weiteren Einfluss die im Indiepop dank Animal Collective seit mindestens fünf Jahren unvermeidlichen Beach-Boys-Harmonien zu bemühen. Während wohl so mancher, dem Autor dieser Zeilen ähnlich, mittlerweile instinktiv den Drang verspüren wird, bereits bei ersten Anzeichen von Animal-Collective-haften Beach-Boys-Harmonien schreiend das Weite zu suchen, lässt sich Moncriefs Spielart dieser überstrapazierten Westcoast-Traditionsverarbeitung durchaus noch einiges abgewinnen.

Das liegt nicht zuletzt an seinem Unwillen, seine oft erstaunlich schiefen Gesangsaufnahmen korrektiven Eingriffen durch Software wie Autotune zu unterziehen oder gar durch weniger schiefe zu ersetzen. Zwar mag der Hörer darob zunächst zusammenzucken, doch sensibilisiert ihn das tonale Danebenliegen für das allgemeine Danebenliegen, worin die Stärken dieser recht sensiblen Variante digitaler Übersteuerungsmusik liegen: Mittels schwurbeliger R&B-Beatfragmente und Klassikgitarrengeschredder offenbart der clevere Post-Meta-Everything-Frickler seine Seelenabgründe, um dann gespenstisch hauchend zu fragen: »What the fuck am I going to do?« Na ja, einfach weiterfrickeln natürlich.

*

A l b u m

M A T T E L L I O T T
The Broken Man
Ici D'Ailleurs / Differ-ant — 16.01.12

Text — Gregor Kessler

Ist das jetzt ein Sakrileg? Oder bloß landläufiger Größenwahn? Zuletzt veröffentlichte dieser Bursche aus Bristol, Matt Elliott, einen Zyklus mit »Song«-Alben, drei an der Zahl: *Drinking Songs*, *Failing Songs*, *Howling Songs* hießen sie. Da gehörte nicht viel dazu, an Harry Smiths dreiteilige *Anthology of American Folk Musik* erinnert zu werden – den Tabernakel des amerikanischen Folk-Revivals. Ja, es ging hier zwar osteuropäischer zu als bei Smith, und nein, Elliott ist beileibe kein schlechter Gitarrist – aber ein leichter Nachgeschmack von Größenwahn blieb dennoch.

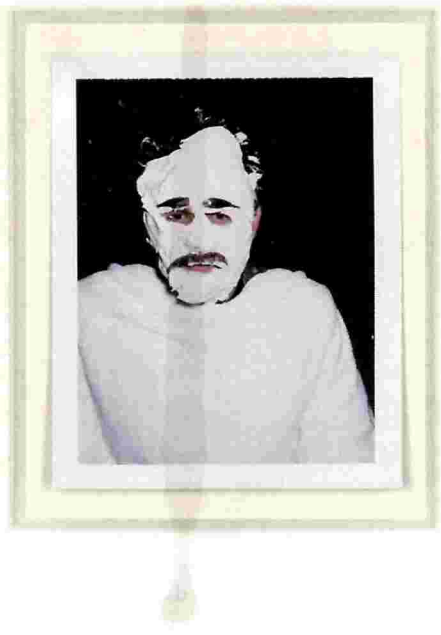
Matt Elliotts erstes post-zyklisches Album trägt nun den Titel *The Broken Man*. Auf ihm nimmt er erneut mit der Akustischen beim Klavier in einem leeren Raum Platz und gibt den Depressiven. Diesmal lässt er seine Gitarre von Osten eher nach Süden wandern. Wie 2008 auf *Howling Songs* im Stück *Broken Flamenco* (woher nur diese kindische Freude am Zerbrochenen?), gießt er die Melancholie in das Tröpfeln und Wogen des Klaviers und singt im warmen Bass eines Leonard Cohen. Dass dabei keine braven Zweieinhalb-Minuten-Stücke entstanden sind, sondern vielmehr kleine Epen von neun, zwölf, ja sogar dreizehn Minuten: wen wundert's? Schon vor seiner Sololaufbahn richtete Elliott den Blick eher auf den Horizont als auf die eigenen Schuhspitzen in Bristols Neunziger-Jahre-Ursuppe einer neuen Indie-Szene und half zunächst bei Flying Saucer Attack mit, deren The-Jesus-and-Mary-Chain-Sound in die Schwerelosigkeit zu hieven.

Später, da nannte er sich dann schon Third Eye Foundation, lehrte er den anderswo noch fröhlich hüpfenden Drum'n'Bass das apokalyptische Stampfen des Industrial. Das Etikett der Unterschublade Drill'n'Bass hat er mitgeschrieben. Es ging Elliott also früh um das Ausweiten von Grenzen. Oft auch um ihr Überschreiten. Was davon noch auf *The Broken Man* zu finden ist? Nicht mehr der Lärm jedenfalls. Offenbar hat Elliott das alte Beauty/Beast-Lied oft genug gespielt.

Jetzt geht es um den Punkt, an dem der Schönheit Strahl ins Dunkle kippt, böse klingt, unheimlich wird. Nach Comus ruft da nicht nur die debile Coverillustration, das Düstere des britischen Siebziger-Jahre-Folks hallt auch in der Musik nach. Die Streicher, die am akustischen Körper von *The Pain That's Yet to Come* nagen wie zittrige Ratten (die aber dem Titel folgend nur die Zehen aufknabbern); die Sirenenstimmen, die durch *How to Kill a Rose* wehen; das melodramatische Raunen, das sich in *Dust Flesh and Bones* zu einem Sturmtief verdichtet – all das ist mehr als Folk. Mehr als Pop sowieso. Matt Elliott hat sich eine neue Sprache erfunden. Schon wieder. Canetti hat's vorgesprochen: »Ich will mich so lange zerbrechen, bis ich ganz bin.« Elliott macht's mit *The Broken Man* nach. Bald trauen wir ihm tatsächlich seine eigene *Anthology* zu.

*

C D



Polaroid — James Franco, *Untitled*

N° 101

1. SPEECH DEBELLE
Studio Backpack Rap
—

2. DIE TÜREN
Dieses Lied
—

3. PRINZHORN DANCE SCHOOL
Happy in Bits
—

4. XIU XIU
Hi
—

5. DIE ANTWOORD
I Fink U Freeky
—

6. MARSIMOTO
Wellness
—

7. EARTH
Sigil of Brass
—

8. QUILT
Penobska Oakwalk
—

9. RALEIGH MONCRIEF
Waiting for My Brothers Here
—

10. STABIL ELITE
Milchstrasse
—

11. TINDERSTICKS
Frozen
—

12. CHRISTIAN NAUJOKS
Moments I
—

13. TERRANOVA FEAT. NICOLETTE KREBITZ & UDO KIER
Prayer
—

14. JULIA HOLTER
In the Same Room
—

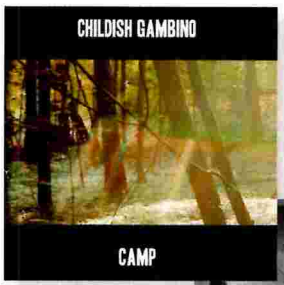
15. HARMONIOUS THELONIOUS
Trans Harmonic System
—

Zusammenstellung — Martin Hossbach

Bild — James Franco, *Untitled (Double third portrait polaroids)* 2009, Photograph / Polaroid, (c) Peres Projects

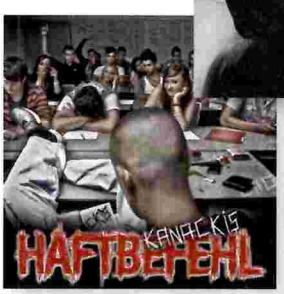
Rap mit MARCUS STAIGER

Punchlinen



1

2



3

Neues Jahr, neues Glück und anscheinend darf hier jeder machen, was er will. So viel Vielfalt war tatsächlich selten im Rap-Game. So hat der Beats-and-Rhymes-begeisterte Fan dieser Tage die Auswahl zwischen Straßenmucke, experimenteller Lyrik auf frickeligen Post-Step-Sounds und ausgefeilter Punchline-Comedy. Auch wenn diese Kolumne immer nur schlaglichtartig das aktuelle Rap-Geschehen streifen kann, so ist es doch offensichtlich, dass Hiphop im Jahr 2012 das Zeug dazu hat, ein Schmetterling zu werden, der durch die Lüfte flattert, um von den unterschiedlichsten Blumen zu naschen.

So dreht der amerikanische Shootingstar CHILDISH GAMBINO[1] den Spieß um und beschreitet den Weg vom Rapper zum Schauspieler in umgekehrter Reihenfolge. Der MC mit dem Namen, der nach eigenen Angaben direkt aus dem Wu-Tang Name Generator stammt, hat unter seinem bürgerlichen Namen Donald Glover schon eine erfolgreiche Karriere in der US-Serie *Community* hinter sich. Auch als Gagschreiber für *30 Rock* konnte er sich etablieren, wobei das alles für ihn sowieso ein und dasselbe ist. Auf den Unterschied zwischen den Kunstgattungen Schreiben, Schauspielern und Rappen angesprochen, betont Glover, dass die Grenzen fließend seien, Lil Wayne einen erstklassigen Comedian abgeben würde und er die Odd-Future-Kids für eine geniale Theatertruppe halte. Und so punchlined sich Childish Gambino durch die 56 Minuten Spielzeit seines neuen Albums *Camp* (Glassnote Records / Cooperative Music) und beschäftigt sich ganz nebenbei mit Problemen der Realness. Da Glover anscheinend aus einem einigermaßen intakten Elternhaus stammt, will er nicht ins (Selbst-) Bild des jungen schwarzen Rappers passen. Zahlreiche Lines beschäftigen sich damit, dass »hood shit« und »black shit« eben »super different« seien, und dass er dafür verprügelt wurde, dass sein Vater eben *nicht* abgehauen ist: »... and he is mad, cause his father ain't around / looking at me now, why are you so fucking lucky / I had a father too but he ain't around so I'ma take it out on you.« Das ist lustig verpackte Gesellschaftskritik von oben, die funktioniert.

Weniger Gesamtgesellschaftliches, dafür aber genauso viele Identitätskrisen finden sich auf der EP *Raus* (Chimperator Productions) von TUA[2], der sich auch als Produzent mit diesem Werk am Weitesten aus dem Hiphop-Fenster lehnt. Der aus Reutlingen stammende Wahlberliner präsentiert sich hier als zerrissene Seele, die zwischen der Sehnsucht nach Nähe und dem Bedürfnis, »raus« zu wollen, hin- und herschwankt. Das wäre nicht weiter bemerkenswert, schließlich kennt man als beziehungsgestörter Großstädter diese Zustände zur Genüge, wäre da nicht die wahnsinnig einnehmende künstlerische Umsetzung des Themas. Zwischen Jean-Michel-Jarre-artigen Synthiemelodien, durch den Soundfleischwolf gedrehten Wortfetzen und brachialen Schwingschleifersounds wummert, tuckert und fiept es auf *Raus*, dass es eine Lust ist. Die Instrumentals wirken wie die Erzeugnisse eines verrückten Tüftlers, der in seinem Experimentierkeller mit einem fanatischen »Ich hab's!« rauchende und blubbernde Glaskolben in die Höhe hält. Das ist genial, und vielleicht taucht Tua hier und heute zum letzten Mal in einer Hiphop-Kolumne auf, weil er in Zukunft in anderen Post-Genres verortet werden muss. Schade eigentlich.

Dieses Schicksal dürfte HAFTBEFEHL[3] vorerst nicht ereilen. Traditionell und handfest geht es auf dessen zweitem Longplayer zur Sache. Der Frankfurter aus Offenbach liefert auf *Kanackiş* (Azzlackz / Groove Attack) wieder tiefe Einblicke in jenes Deutschland, das Thilo Sarrazin für die Abschaffung seiner selbst verantwortlich macht: »An alle Frankfurter. Wir machen neues Geld / Freimaurerwelt. Wir machen Euros, schnell / An alle Hamburger Dicker, die den Hafen nutzen / Schnuff-Kontakte haben und weiße Ware schmuggeln.« Dabei gelingt es dem selbsternannten Azzlack-Stereotyp, sein größtes Talent auszuspielen: schlagwortartige Bilder entwerfen, die im Kopf einen Kurzfilm zum Laufen bringen. Auf einem Album, das in weiten Teilen an The Notorious B.I.G. (Gott hab ihn selig) erinnert, schafft es Haftbefehl, Straßengeschichten und Rapwelt zu vermischen, indem er, wie er sagt, »Träume in Tütchen« verkauft oder zum Beispiel auf *Crackküchenmucke* rappt: »Koch ein halbes Kilo Kokain, also gib mir Puff- und Streckmittel-Nutten / Ich mach Rap für die Köcher / für die Ghettos, Blocks und die Hoods, Junge / Tracks für die richtig Kaputten«. Haftbefehl schafft es hier, genauso hart rüberzukommen wie auf seinem ersten Album, bereichert um ein neues Geschäftsfeld – CD-Verkauf, was sich in seinem Fall sogar auszahlt. Das Ganze vorgetragen in absolut kaputtem Deutsch, vermischt mit Frankfurter Slang: »Er ist zurück, der Azzlack-Stereotyp, Mann / Chabos sind neidisch – doch Chajas ham mich lieb, Mann«. Daran muss man sich erstmal gewöhnen, aber wenn man das geschafft hat, sind alle anderen nur noch »bös tschö«.

*

A l b u m

S O A P & S K I N

Narrow

Play It Again Sam / PIAS — 10.02.12

Text — Margarete Stokowski

Wäre das Album *Narrow* von Soap&Skin ein Filmsoundtrack, dann würde der Film in einem verlassenen Leuchtturm auf einer einsamen Klippe oder in einer Psychiatrie mitten in einem sehr großen, sehr dunklen Wald spielen. Die Österreicherin Anja Franziska Plaschg macht unter dem Namen Soap&Skin Musik, die meist recht still am Klavier beginnt und sich dann mit elektronischen und orchestralen Zusätzen in etwas Düsteres, Monströses steigert. Ihr neues Album *Narrow* vereint acht Titel, zusammen eine knappe halbe Stunde lang, zu einem Werk, das man auch recht bündig mit einem Wort beschreiben könnte: krass. Die Musik von Soap&Skin ist tief, groß, leise, laut, dunkel, grell, unüberschaubar – alles auf einmal.

Plaschg, die auf der Schweinefarm ihrer Eltern aufwuchs und dann eine Weile die Meisterklasse von Daniel Richter besuchte, schafft mit ihren Liedern eine Atmosphäre von verzweifelter Wut und heiliger Schönheit. Ihre Stimme ist mit viel Hall gemischt, manchmal mit verdoppelnden Effekten, die ihr etwas Entrücktes, Übernatürliches geben. Entspanntes Klavierklimpern und vorsichtiges Fragen werden innerhalb von Augenblicken zu einem Ringen mit der Welt, einem Brüllen und Anklagen, bis zum Absturz.

Schon im ersten Stück, *Vater*, wird nichts und niemand verschont. Es ist eine Art Brief, ein Wutausbruch und Weinkrampf mit einem Text, der an die Gedichte von Gottfried Benn erinnert: »Der Sarg fällt zusammen / die Blumen fallen in die Wangen / Zuerst weiß, dann blau, dann grau, dann grün / dann Schaum, dann braun und Laub und Staub«. *Voyage Voyage*, ursprünglich ein Synthiepop-Stück von Desireless, wird bei Soap&Skin zur andächtig stillen Klavierballade. *Deathmental* dagegen klingt von Beginn an nach Selbstzerstörung, nach dumpfen, schweren Schlägen und grausam krachenden Maschinen.

Soap&Skin hält nichts zurück, heult und schreit. Wo andere noch balancieren, stürzt sie längst ab. Das ist dann wohl der Thanatostrieb, romantisch und selbstzerstörerisch, Wunden leckend. Sie richtet über falsches Selbstmitleid in *Deathmental* (»Life lays in your heart like in a coffin / Stop faking suffering like a child«), beschreibt Entfremdung, Abschied und Verlust in *Cradlesong* und *Lost*. Überall ist Schatten und Nebel, es lauert Gefahr, Wahnsinn, Exzess, Untergang.

Schon das erste Album von Soap&Skin, *Lovetune For Vacuum*, wurde 2009 vom Feuilleton hochgelobt. Die Musikkritiker nannten sie »dunkle Prinzessin«, »ein Kind von Traurigkeit« und »Wundermädl« – als könnten sie es nicht fassen, dass eine junge Frau so viel in sich tragen kann, und dabei gar nicht erst versucht, es jemandem recht zu machen – ja, als hätten sie Angst vor ihr, und müssten daher stets betonen, dass es sich letztlich nur um ein verrücktes Mädchen handelt. Denn die Künstlerin ist heute gerade mal 21 und schafft es, ihre völlige Entäußerung so zu vertonen, als würde sie gerade unter zerreißenden Schmerzen ein Monster gebären. Und wir dürfen zuhören.

*

S o n g

M A D O N N A

Give Me All Your Luvin'

Interscope / Universal — 03.02.12

Text — Anne Waak

Als Madonna Ende vergangenen Jahres gefragt wurde, was sie von Lady Gagas Songs halte, antwortete sie, in ihren Ohren klänge die Konkurrentin »reductive« – was in etwa so viel bedeutet wie: simpel. Auf die Nachfrage, ob das etwas Gutes oder Schlechtes sei, empfahl sie der Interviewerin mit bemerkenswerter Blasiertheit, das Wort im Lexikon nachzuschlagen, bevor sie maliziös lächelnd einen Schluck aus ihrer Teetasse nahm.

Give Me All Your Luvin' ist nun die erste Single aus Madonnas Ende März erscheinendem zwölften Studioalbum *MDNA* (dessen suggestiver Titel amerikanische Drogenbekämpfer natürlich planmäßig entrüstete).

Madonna ist ja seit jeher dafür bekannt, sich allzeit fleißig an den Zeitgeist heranzuwanzen. Deswegen hat sie den stets ein Schweißband um den Kopf tragenden französischen House-DJ Martin Solveig als Produzenten verpflichtet und ihre jungen Kolleginnen Nicki Minaj und M.I.A. eingeladen, ein paar Raps beizusteuern und in der Art eines Cheerleader-Chors »L-U-V Madonna!« zu skandieren. Marschtrommeln, Videospieleffekte und eine Akustikklampfe sorgen in dem Dancepop-Stückchen für zeitgemäßen Retro-Feel. Dazu singt Madonna, 53, mit gewohnt dünnem Stimmchen, keinesfalls wie all die anderen Mädchen sein zu wollen und davon, die Nacht durchtanzend die Zeit zu vergessen. In der Fachsprache nennt man solcherlei auf eine frühere Entwicklungsstufe (in diesem Fall: die Pubertät) zurückfallendes Verhalten: regressiv.

Der Refrain dann, in dem Madonna ihr Gegenüber unablässig dazu auffordert, ihr all seine oder ihre Liebe zu geben, scheint eigens dafür gemacht, sich im Hörerohr zu verfangen, um von dort aus seine hirnzersetzende Wirkung zu entfalten.

Das Geräusch, das da deutlich vernehmbar im Hintergrund klirrt, stammt aber von den berstenden Scheiben des Glashauses, aus dem heraus Madonna in besagtem Interview mit Steinen nur so um sich schmiss. Wenn irgendjemand demnächst gefragt wird, was von Madonnas neuer Single zu halten sei, muss die Antwort lauten: »irrelevant«. Und nein, das bedeutet nichts Gutes.

*

A l b u m

T E R R A N O V A

Hotel Amour

Kompakt — 13.02.12

Text — Tim Caspar Boehme

Wandel als Konstante: Dieses Motto ist heutzutage zu einer Art Flexibilitätsdiktat mutiert. Nicht, dass es früher weniger Veränderung gegeben hätte, doch wurde sie einem nicht ständig als Imperativ der ewigen Neuerfindung um die Ohren gehauen. Die derzeit im Pop beliebte Vergangenheitsfixierung wirkt da fast schon wie eine Verweigerungshaltung. Terranova, das Projekt um den Berliner Produzenten Fetisch und seinen aktuellen Mitstreiter &ME, steht seit jeher für Veränderung. Das gilt auch für ihr neues Album, mit dem Terranova eine siebenjährige Veröffentlichungspause beenden – wobei die Vergangenheit keinesfalls zu kurz kommt.

Doch der Reihe nach. Terranova waren früher Vorreiter des Downbeat, befreundet mit den Stereo MCs und luden

schon mal den Bristoler Kumpel Tricky als Gast zu Aufnahmen ein. Später wurden ihre Breakbeats aggressiver, Drum'n'Bass bestimmte das Geschehen, bis der Kurs irgendwann auf Electro stand. Der durch Punk geprägte Fetisch hatte dabei selbstredend nichts gegen den Einsatz von verzerrten Gitarren einzuwenden.

In der Zwischenzeit hat sich wieder was getan. Beim Kölner Label Kompakt fand man eine neue Heimat. Doch nicht nur das: Auf *Hotel Amour* wurde eine konsequente Beatbegradigung durchgeführt. Möglicherweise hat es damit zu tun, dass Fetisch – in den Achtzigern hauptsächlich als Hiphop-DJ unterwegs – auch in der Anfangsphase von House und Techno zugegen war. Wobei es ihm und &ME nicht unbedingt um eine originalgetreue Wiederbelebung des klassischen Chicago House geht, vielmehr steht bei ihnen moderner Tech House gleichberechtigt neben Electro House. Traditionell verwendete Drumcomputer-Handclaps und Cowbells kommen ebenfalls zum Einsatz, und im Titeltrack darf sich völlig ungeniert ein Vibrafon-Solo breitmachen.

Nostalgisch klingt das nur in Ausnahmefällen. Terranova setzen auf House als Verkehrssprache des heutigen Pop. Tribute sollen andere zollen. Zugleich arbeiten sie gewissenhaft an den Produktionsdetails, auf dass keine Eintönigkeit entstehe. So stellen sie das langsam vor sich hin schmachtende *Make Me Feel* mit Gastsängerin Billie Ray Martin – früher beim Acid-House-Projekt S'Express, heute Chefin des Duos The Opiates – neben eine aufgeräumte Uptempo-Clubnummer wie *I Want to Go Out*. Auch ansonsten wurden House-freundliche Gaststimmen wie WhoMadeWho-Sänger Tomas Høffding oder die einstigen Captain-Comatose-Partner Khan und Snax verpflichtet. Zum Ende meldet sich noch Fetischs frühere Freundin, die Schauspielerin Nicolette Krebitz zu Wort, um im Wechsel mit dem leibhaftigen Udo Kier ein paar durcheinandergewirbelte Zeilen der amerikanischen Dichterin Sylvia Plath zu deklamieren. Diese leicht angestrengte Zitat-Collage zu verträumten Beats könnte man als einzigen Ausrutscher auf einer Platte betrachten, mit der Terranova es schaffen, die Frage nach Vergangenheit und Gegenwart im Pop einen Moment lang in Vergessenheit geraten zu lassen.

*

A l b u m

M O U S E O N M A R S
Parastrophics
Monkeytown / RTD — 24.02.12

Text — Alexis Waltz

In der elektronischen Musik partizipiert man an der großen Form, um sie durch winzige Neuerungen zu erweitern. Ein neuer House-Track etwa setzt sich nur in Nuancen von seinen zigtausend Vorgängern ab. Seit 1993 kämpft das Duo Mouse On Mars gegen diese Doppelstrategie aus Anpassung im Großen und Distinktion im Kleinen. Dass es überhaupt möglich ist, Musik mit Begriffen wie Techno oder Dubstep zu benennen, beweist für Mouse On Mars, wie grundsätzlich sie sich dem Klischee unterworfen hat. Die Niedlichkeit ihres Bandnamens impliziert dabei keine Gefälligkeit: Mit kindlicher Neugierde und Unerbittlichkeit kämpfen sie gegen jede musikalische Form. Grooves werden bis zum Punkt unauflösbarer Vertracktheit verkompliziert, Popsongs lösen sich in elektronischen Klängen auf. Mit jedem ihrer zehn Alben haben Andi Thoma und Jan St. Werner einen neuen Raum zwischen Clubmusik, Experimentalelektronik und Pop erschaffen und besonders Techno, Ambient und Triphop zu einem dekonstruktivistischen, elektronischen Free Jazz verarbeitet.

In diesem Ansatz liegt durchaus eine Ambivalenz. Er zielt nicht allein darauf, jegliche Beschränkungen der Fantasie aufzuhebeln, sondern auch alles bisher Geschaffenen abzulehnen. Denn die überbordende Freiheit hat auch eine Rigidität zur Bedingung, mit der alles Gängige negiert wird. Indem Mouse On Mars absolut kompromisslos ein Mehr einfordern, kappten sie nach und nach immer mehr Bezüge und Verbindungen und schleuderten sich aus der Sphäre der Clubmusik als kollektiver Sprache des Genießens heraus. Alles, was sie berührten, integrierte sich: Mit einem auf Mike Pattons Label Ipecac veröffentlichten Album (*Varcharz*) setzten sie sich zu Heavy Metal und Breakcore in Beziehung, bei einem gemeinsamen Projekt mit Mark E. Smith von The Fall mit Punk. Zuletzt komponierten sie ein Orchesterwerk, das mit den Kölner Philharmonikern aufgeführt wurde, und gestalteten eine Hörspielfassung von Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten*.

Auf *Parastrophics*, ihrem ersten Mouse-On-Mars-Album seit sechs Jahren, erreicht ihr Musizieren eine neue Qualität. Die Aufmerksamkeit ist weniger als bei früheren MOM-Alben auf das aktuelle Musikgeschehen gerichtet. Aktuelles – der Hiphop der Hyphy-Bewegung etwa oder M.I.A.s Bhangra-Ragga-Hybrid – erscheint nur als einzelne Brechung in ihrem Klangkristall. Auf eine Generalabrechnung mit Dubstep oder Rhein-Main-House wartet man vergebens. Es geht nicht mehr darum, den besseren Triphop zu produzieren. Mouse On Mars funktionieren spätestens jetzt als autarke Biosphäre. Klänge werden zu einem quietschigen Grinsen zusammengepresst und einen Moment später zu wolkigen Ballons gedehnt. Der coolstens austarierte Hiphop-Track bricht in ein gefühliges Kinderlied um. Dabei klingt *Parastrophics* auf der Soundebene überraschend klassisch: Auch wenn Werner und Thoma an der Entwicklung von iPhone Apps zum Musikmachen beteiligt sind, dominieren alte Analogsynthesizer. Die frickelige Lust an der Feinjustierung am Computer, die heute dominiert, ignorieren Mouse On Mars. Stattdessen wird ihr neues Album von einer spielerischen, jazzigen Verve angetrieben.

*

A l b u m

M A R S I M O T O
Grüner Samt
Four Music / Sony — 13.01.12

Text — Robert Defcon

»Endlich wird wieder gekifft«, so beginnt das neue Album *Grüner Samt* von Rapper Marsimoto, seines Zeichens Green Berlin und Alter Ego des Rostockers Marten Laciny. Einst großer Hoffnungsträger, jetzt: Almost Superstar. Dabei konnte niemand ahnen, dass er mit dem Kiffen aufgehört hat.

Das bereits vorab im Dezember veröffentlichte Video zum Album, *Ich Tarzan, Du Jane*, ließ Großes erahnen: »Danke Gott, Du bist keine Fantasie, mein Atem stockt, ich verlass Dich nie. (...) Ich halte Deine Hand. Ich Tarzan, Du Jane«. Die psychopathisch angehauchte Romantik vor einer nebligen Waldkulisse, umsäumt von einem schleppenden, düsteren Beat und bizarr mit hochgepitchter Stimme vorgetragenen Reimen, wirkte bewusstseinserweiternd,

möglicherweise -spaltend. Ist Gott Jane? Ein grün maskierter Mann verschwindet in den Nebelschwaden.

Die Beats auf *Grüner Samt* treiben dubsteppig, technoid und funky durchs Album, etwas rauer, dunkler und trashiger als die Produktionen auf dem unter seinem anderen Pseudonym Marteria veröffentlichten Vorgängeralbum, das catchige, zuweilen angesoult-sülzige Melodierefrains, fette Bassmusik und prominente Starfeatures (Peter Fox, Jan Delay) zu einem Bestseller verquickte und ihm selbst Yellow-Press-Schlagzeilen mit Cora Schumacher bescherte (Schleck-Affäre). Hinter der Doppelidentität steckt ein Programm, denn hier wird eine Figur durch die andere kommentiert. Mainstream und Minderheit spalten sich in zwei Alter Egos auf, beide *Untergrund* (versteht sich), die jedoch für jeweils andere Ansprachen und ein anderes Zielpublikum stehen. Marteria für die größeren Hallen, Marsimoto für die kleineren Venues. Marsimoto in einem Interview für das *Juice*-Magazin: »Die Größe, die wir haben, die siehst du ohnehin nur auf der kleinen Bühne.«

Während Marteria auf der Sonnenseite von *Level zu Level* springt, spricht Marsimoto aus der Perspektive der Outness, als sein nahezu gleichberechtigter Schatten, und kritisiert Marteria als zu »gradlinig« und pflichtbewusst. »Es ist sehr wichtig, diese Outness zuzulassen und sie nicht zu verriegeln. Jeder hat diesen Outness-Schrank in seinem Schlafzimmer stehen«, erklärt er im Interview. Und: »Es ist total bescheuert, etwas auszugrenzen. Man muss immer die Schwachen verteidigen« – Marsimoto in der Rolle des Beschützers. Dazu zählt seine Forderung an Barack Obama, den Indianern das Land zurückzugeben, die weniger in einer politischen Situation als im Western-Genre begründet liegt, in dem die Indianer immer die Cooleren sind, so Marsi. Er selbst figuriert als »Zigeuner, ein Streuner, ein Räuber, eigentlich bin ich ein Träumer, doch wenn ein Auto da steht, nehm' ich's«.

Es gibt natürlich auch einen Song für Uwe, den ewigen Verlierer, und eine Kumpelhymne auf »meinen besten Freund Spalding«. Der Fistel-Rapper pflegt neben dem Poetisch-Unheimlichen eine weeneske (Selbst)ironie, man könnte auch sagen: einen Kifferhumor, der Mordfantasien auf den als hexische *Alice im W-LAN-Land* personifizierten gleichnamigen Internetanbieter gebiert. Marsimoto gelingt auf seinem neuen Album der Brückenschlag zwischen ironischer Abgrenzung und Empathie, zwischen Gangster und Baudelaire.

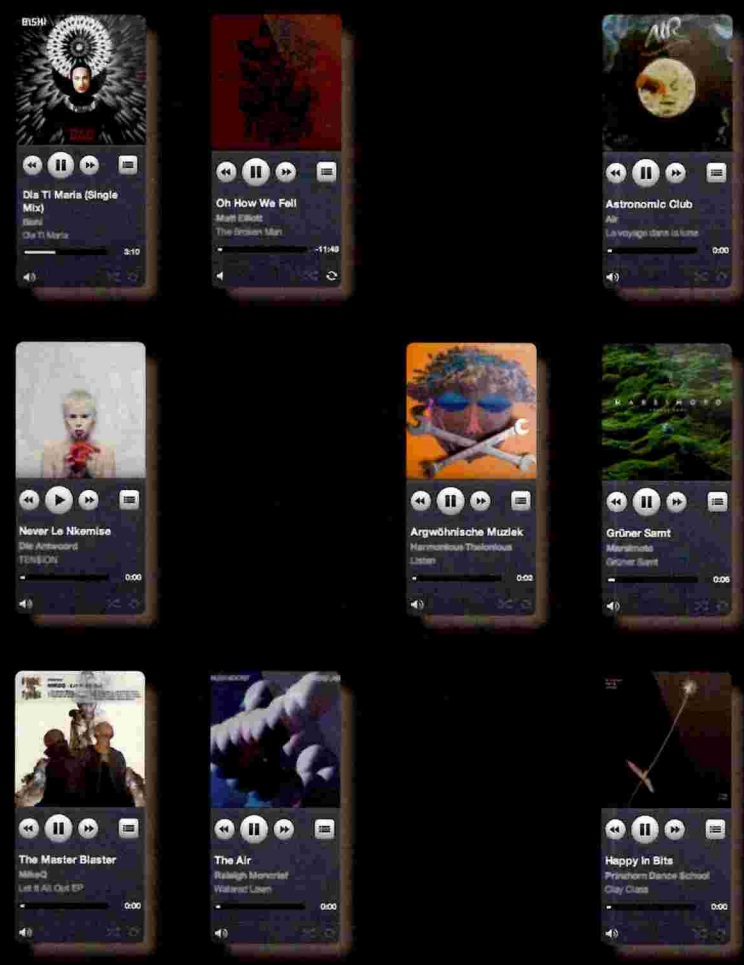
*

ADVERTORIAL

I HEARD IT ON THE...

rdio

Einen einfachen Weg, all die Alben, EPs, Singles und Compilations anzuhören, über die auf den vorherigen Seiten zu lesen war (falls sich von ihnen kein Song auf der *Spex*-Heft-CD befindet), bietet RDIO. Im Katalog des neuen, im Januar auch in Deutschland gelauchten Musik-Streaming-Dienstes sind jede Menge Releases verfügbar, die LeserInnen dieses Magazins interessieren dürften. So findet man dort zwischen handelsüblicher Chartsmucke umstandslos auch den düsteren Flamenco von Matt Elliotts neuem Album *The Broken Man* oder die sakralen Obertonliturgien von Bishis *Dia Ti Maria*. Über die Verfügbarkeit der neuesten Alben von Air, Marsimoto und Die Antwoord braucht man gar nicht erst reden, sie versteht sich von selbst. Weitere Pluspunkte von Rdio: Der Service ist werbefrei, der Audiostream wird also nicht störend unterbrochen. Rdio lässt sich mit nahezu sämtlichen mobilen Endgeräten synchronisieren und ist auch mit Facebook und Last.fm verknüpft.



*

www.rdio.com

DAVID FOSTER WALLACE

Sean Landers
Around the World Alone (Helmsman Maintaining Course), 2011
Öl auf Leinwand, 320 x 198,1 cm
LS 11/008

Das hier ist Wasser

Vorwort — Wibke Wetzker

Bill Gates hielt seine in Harvard, Steve Jobs hatte seinen Auftritt in Stanford, und Barack Obama erwies sich auch zu diesem Anlass als Profi hinterm Pult: Die Abschlussrede für abgehende Jahrgänge, gehalten von großen und kleinen Stars, hat an amerikanischen Universitäten eine lange Tradition. Während die Kunstform der öffentlichen Rede in Deutschland eher ein Dasein auf Wahlkampfveranstaltungen, Karnevalssitzungen und, als Déjà-vu-Erlebnis, als Neujahrsansprache des Bundespräsidenten fristet, gilt die identitätsstiftende Praxis

der *commencement address* in den USA als Meisterdisziplin, vorbehalten den Besten und Bedeutenden ihrer Zeit. Alle anderen lauschen und applaudieren.

Wie jede Tradition läuft aber auch dieses rhetorische Ritual Gefahr zu stranden, als Motivationspredigt, verbales Gag Reel oder moralische Mahnwache, die darum bemüht ist, jungen Menschen den Weg in eine erwachsene Zukunft zu weisen. »What are we going to do now? How can we repair all the damage we inherited? Fellow graduates, the answer is simple. The answer is… I don't know.« Mit diesen Worten endet die Abschlussrede, die Winona Ryder als Galionsfigur der Generation X im Film *Reality Bites* (1994) hält. Diese Rede verweigert sich nicht nur dem Imperativ zwanghafter Sinnstiftung, sondern auch der Ideologie von harter Geistesarbeit, niemals endendem Lernen und Reichtum an Bildung.

Der Schriftsteller DAVID FOSTER WALLACE, nur ein Jahr nach Douglas Coupland – dem Namenspaten der Generation X – geboren, ging noch einen Schritt weiter. 2005 sprach er zu Absolventen des Kenyon College, Ohio, und unterwarf dabei die Form der Abschlussrede, deren »verlogene Konventionen«, »naheliegende Pointen« und »Plattitüden«, seinen eigenen Bedingungen.

Wallace konfrontiert seine jungen Zuhörer nicht mit Zukunftslosigkeit, viel schlimmer, er bereitet sie auf eine triste Welt vor, eine Welt »der Männer, des Geldes und der Macht (…), des Siegens, Leistens und Blendens«. Er beschreibt ein Leben voller »Langeweile, Routine und banaler Frustration«, umgeben von Menschen, die strohdoof, selbstsüchtig, aggressiv, hirnverbrannt sind. Wallaces Hass ergießt sich als Strom des Mitgefühls über die Studenten, die einer Generation angehören, die sich an ihre Krisen gewöhnt hat, die es akzeptiert, nicht wirklich zu wissen, was Erwachsensein eigentlich bedeutet. Und dann zeigt er ihnen einen Freiraum mitten im Alltagsstress auf, am Rande der Erschöpfung, in der Schlange an der Supermarktkasse – hier »habe ich Zeit nachzudenken«. Und im Denken liegt für Wallace die wahre Freiheit, genauer gesagt, in der Kontrolle über die eigenen Gedanken.

Mit *Das hier ist Wasser* dreht David Foster Wallace den Absolventen des Kenyon College den Spiegel entgegen, damit sie erkennen, was sie schon wissen: Ich bin ein Anderer unter Anderen. Er erinnert sie an die Vielfalt der Realitäten und daran, dass sie empathie- und fantasiebegabte Wesen sind. Und er fordert die Überwindung des Egozentrismus: Für ihn ist niemand Opfer der eigenen Biografie – jeder trägt eine hohe Verantwortung. Darin steckt sehr viel Moral eines Mannes, dessen prosaisches Werk um die Themen Identitätssuche und Selbstverlorenheit kreist. Und es klingt die Notwendigkeit einer Disziplinierung heraus, die in den klaren Momenten einer Depression genauso zum letzten Strohhalm werden kann wie im Zustand einer Freiheit, die nicht genutzt, oder einer Unzufriedenheit, die nicht eingeordnet werden kann.

David Foster Wallace, der sich im September 2008 das Leben nahm, ist seitdem mit den Begriffen Genie, Selbstmord, Depression und Psychopharmaka belegt. Es lohnt sich, die Rede *Das hier ist Wasser*, die im Mai bei Kiepenheuer & Witsch erstmals in deutscher Übersetzung erscheint und die wir hier mit freundlicher Genehmigung des Verlags in voller Länge abdrucken, jenseits dieser Interpretationsmuster zu lesen – als jemand, der oft genug selbst »Sklave des eigenen Kopfes« ist, aber die Bahnen durchbrechen kann, in denen jeder um sich selbst kreist.

Schwimmen zwei junge Fische des Weges und treffen zufällig einen älteren Fisch, der in die Gegenrichtung unterwegs ist. Er nickt ihnen zu und sagt: »Morgen, Jungs. Wie ist das Wasser?« Die zwei jungen Fische schwimmen eine Weile weiter, und schließlich wirft der eine dem anderen einen Blick zu und sagt: »Was zum Teufel ist Wasser?«

Der Rückgriff auf kleine didaktische Parabeln ist bei einer Rede vor US-amerikanischen Uni-Absolventen unentbehrlich. Dass eine Parabel vorkommen muss, ist noch eine der besseren, nicht so verlogenen Konventionen dieser Textsorte ... aber wenn Sie Angst haben, ich wollte hier den weisen alten Fisch abgeben, der Ihnen erklärt, was Wasser ist, darf ich Sie beruhigen. Ich bin nicht der weise alte Fisch.

Die naheliegende Pointe der Fischgeschichte ist, dass die offensichtlichsten, allgegenwärtigsten und wichtigsten Tatsachen oft die sind, die am schwersten zu erkennen und zu diskutieren sind. Als Aussagesatz ist das natürlich eine Plattitüde – Tatsache ist aber, dass Plattitüden in den alltäglichen Grabenkämpfen des Erwachsenendaseins eine lebenswichtige Bedeutung haben können. Das jedenfalls möchte ich Ihnen an diesem sonnigen Tag nahelegen. Die wichtigste Bedingung einer solchen Rede ist natürlich, dass ich über die Bedeutung Ihrer geisteswissenschaftlichen Ausbildung spreche, dass ich Ihnen erkläre, warum der Abschluss, den Sie heute erlangen, echten Wert an sich hat und sich nicht nur materiell auszahlt. Reden wir also über das weitverbreitete Klischee der Textsorte Abschlussrede, demzufolge ein Studium der Geisteswissenschaften Sie weniger mit Wissen vollstopft als Ihnen »das Denken beibringt«. Wenn Sie Studenten sind, wie ich einer war, ging Ihnen dieser Spruch schon immer gegen den Strich, und Sie kränkt die Unterstellung, Sie müssten das Denken noch lernen, denn schließlich sei die Tatsache, dass ein so gutes College Sie zugelassen habe, doch wohl Beweis genug, dass Sie schon denken konnten.

Ich möchte hier einmal festhalten, dass das geisteswissenschaftliche Klischee beileibe keine Kränkung ist, denn die wirklich wichtige Ausbildung im Denken, um die es in Institutionen wie dieser geht, betrifft gar nicht die Fähigkeit zu denken, sondern die Entscheidung für das, worüber es sich nachzudenken lohnt. Sollte Ihre umfassende Entscheidungsfreiheit in Bezug auf Denkinhalte Ihnen so klar sein, dass jedes weitere Wort darüber reine Zeitverschwendung ist, möchte ich Sie bitten, an Fische und Wasser zu denken und Ihre Zweifel am Wert des absolut Offensichtlichen ein paar Minuten zurückzustellen.

Ich habe da noch eine kleine didaktische Parabel.

Sitzen zwei Männer in einer Bar irgendwo in der Wildnis von Alaska. Der eine ist religiös, der andere Atheist, und die beiden diskutieren über die Existenz Gottes mit dieser eigentümlichen Beharrlichkeit, die sich nach dem, sagen wir mal, vierten Bier einstellt. Sagt der Atheist: »Pass auf, es ist ja nicht so, dass ich keine guten Gründe hätte, nicht an Gott zu glauben. Es ist nämlich nicht so, dass ich noch nie mit Gott oder Gebeten experimentiert hätte. Letzten Monat erst bin ich weit weg vom Camp in so einen fürchterlichen Schneesturm geraten, ich konnte nichts mehr sehen, hab mich total verirrt, vierzig Grad unter null, und da hab ich's gemacht, ich hab's probiert: Ich bin im Schnee auf die Knie und hab geschrien: ›Gott, wenn es dich gibt, ich stecke in diesem Schneesturm fest und sterbe, wenn du mir nicht hilfst!‹«

Der religiöse Mann in der Bar schaut den Atheisten ganz verdutzt an: »Na, dann musst du jetzt doch an ihn glauben«, sagt er. »Schließlich sitzt du quicklebendig hier.«

Der Atheist verdreht die Augen, als wäre der religiöse Typ der letzte Depp: »Quatsch, Mann, da sind bloß zufällig ein paar Eskimos vorbeigekommen und haben mir den Weg zurück ins Camp gezeigt.«

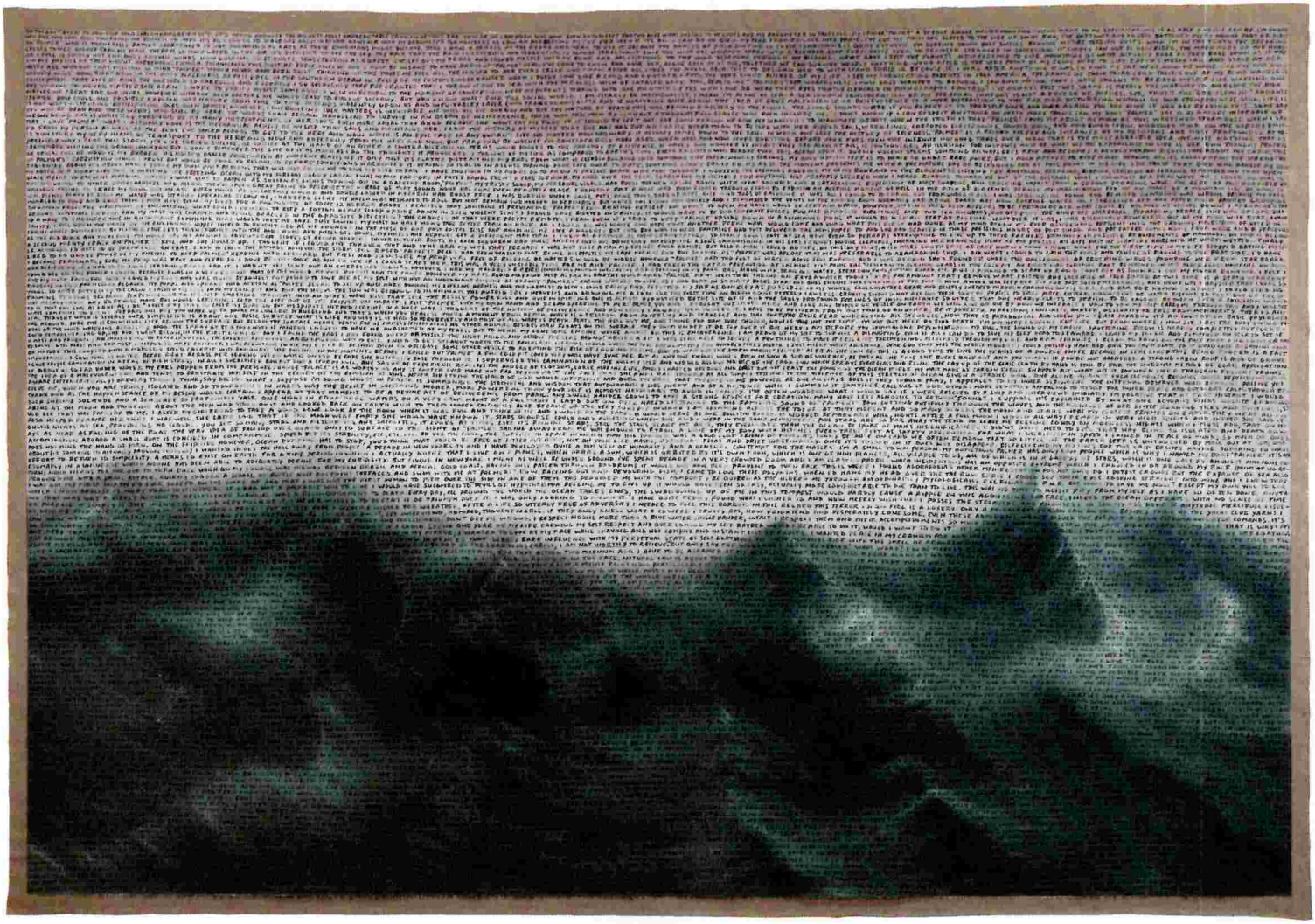
Diese Geschichte lässt sich unschwer einer geisteswissenschaftlichen Standardanalyse unterziehen: Ein und dieselbe Erfahrung kann für zwei verschiedene Menschen unterschiedlichen Sinn haben, wenn die beiden über verschiedene Glaubensschablonen verfügen und auf verschiedene Weisen aus Erfahrungen Sinn konstruieren. Da Toleranz und Glaubensvielfalt uns so viel bedeuten, würden wir in unserer geisteswissenschaftlichen Analyse niemals zu behaupten wagen, die Interpretation des einen Mannes sei wahr und die des anderen falsch oder schlecht. Was ja gut und schön ist, nur reden wir dann auch nie darüber, wo die jeweiligen Schablonen, der jeweilige Glaube herkommt, will sagen, wo im *Inneren* der beiden Männer diese ihren Ort haben. Als wäre die grundlegende Sicht eines Menschen auf die Welt und den Sinn seiner Erfahrungen irgendwie automatisch in ihm verdrahtet wie Körper oder Schuhgröße, oder als würden sie wie die Sprache von der Kultur vorgegeben. Als wäre unsere Konstruktion von Sinn keine Frage der persönlichen und ausdrücklichen Wahl, der bewussten Entscheidung.

Hinzu kommt die Arroganz.

Der nichtreligiöse Mann ist absolut und unausstehlich selbstsicher im Abtun der Möglichkeit, dass die Eskimos etwas mit seinem Stoßgebet zu tun haben könnten. Wobei es zugegebenermaßen auch viele religiöse Menschen gibt, die ihrer Interpretationen auf arrogante Weise sicher sind. Sie sind wahrscheinlich noch abstoßender als die Atheisten, zumindest für die meisten hier Anwesenden, aber Tatsache ist, dass religiöse Dogmatiker dasselbe Problem haben wie der Atheist in der Geschichte – Arroganz, blinde Gewissheit, eine Engstirnigkeit, die wie eine Gefängniszelle so absolut ist, dass der Häftling nicht mal merkt, dass er eingesperrt ist.

Ich glaube, das geisteswissenschaftliche Mantra, »das Denken zu lernen«, läuft im Grunde darauf hinaus, dass ich ein bisschen Arroganz ablege, ein bisschen »kritisches Bewusstsein« für mich und meine Gewissheiten entwickle ... denn das Zeug, dessen ich mir automatisch sicher bin, erweist sich großenteils als total falsch und irreführend. Ich habe das auf die harte Tour gelernt, und ich fürchte, das werden Sie nach Ihrem Abschluss auch tun müssen.

Ich möchte Ihnen ein Beispiel geben für die komplette Unrichtigkeit von etwas, dessen ich mir automatisch sicher bin. Meine unmittelbare Erfahrung stützt meine tiefsitzende Überzeugung, dass ich der absolute Mittelpunkt des Universums bin, der echteste, lebendigste und bedeutendste existierende Mensch. Wir denken selten über diese natürliche, grundlegende Selbstzentriertheit nach, weil sie sozial so abstoßend ist, aber im Grunde ist sie bei uns allen so ziemlich gleich. Sie ist unsere Standardeinstellung, die mit der Geburt in unseren psychischen Festplatten verdrahtet wird. Überlegen Sie mal: Sie haben nie eine Erfahrung gemacht, bei der Sie nicht im



Die Bilder auf diesen Seiten stammen von dem New Yorker Künstler Sean Landers, der im selben Jahr wie David Foster Wallace geboren wurde. Beider Schaffen haftet eine düstere Melancholie an, ein Bewusstsein für die Selbstverlorenheit.

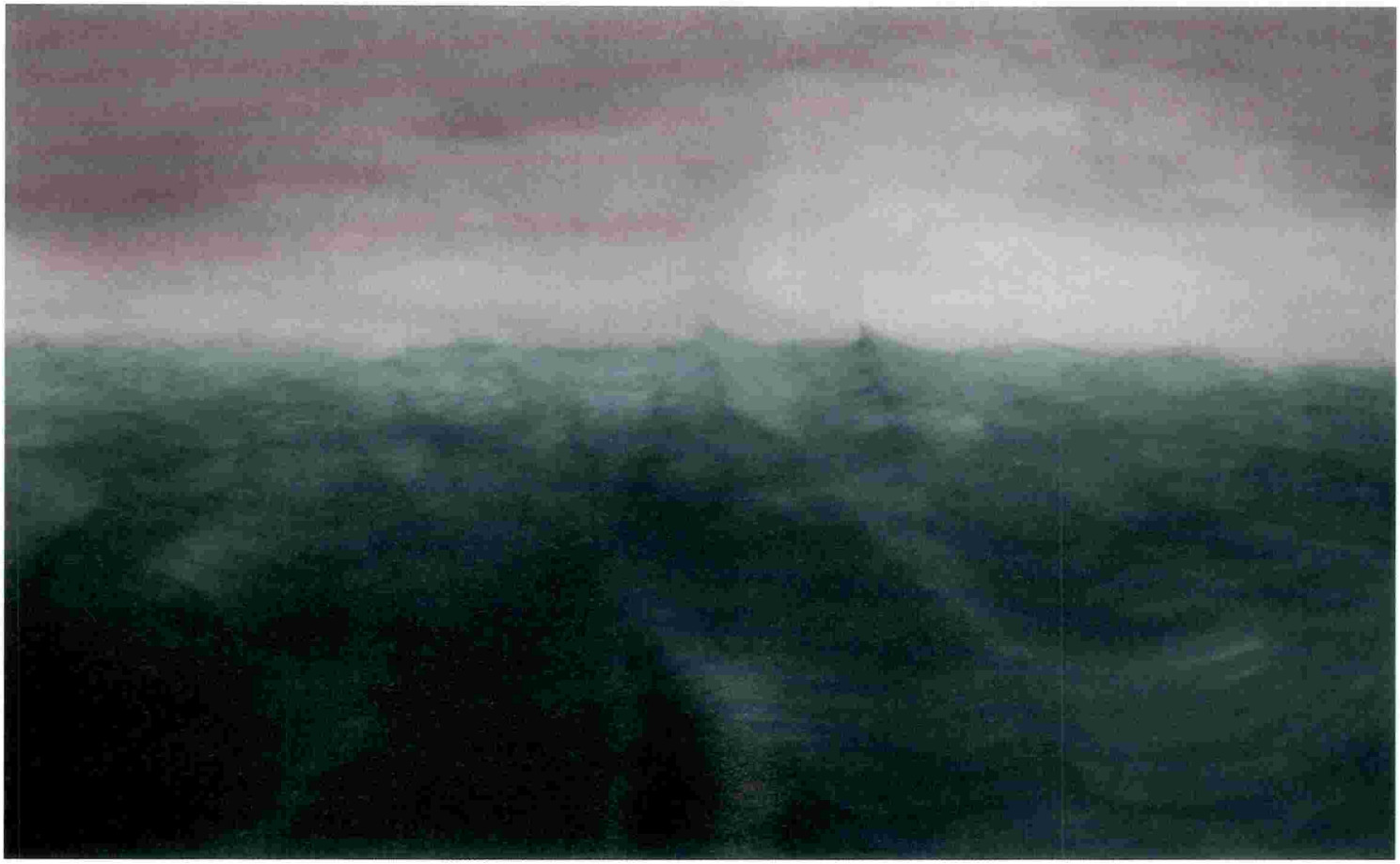
Sean Landers
36 hours, 1995
Öl auf Leinwand, 213,4 x 365,7 cm

absoluten Mittelpunkt standen. Die Welt, die Sie erfahren, liegt vor Ihnen oder hinter Ihnen, links oder rechts von Ihnen, auf Ihrem Fernseher, Ihrem Monitor oder sonst wo. Die Gedanken und Gefühle anderer Leute müssen Ihnen irgendwie kommuniziert werden, aber Ihre eigenen sind unmittelbar, zwingend und *wirklich*. Sie wissen schon, was ich meine.

Bitte haben Sie keine Angst, ich will Ihnen hier keine Predigt über Mitgefühl, Außenorientiertheit und all die anderen sogenannten »Tugenden« halten. Es geht nicht um Tugend – es geht vielmehr darum, ob ich diese angeborene, fest verdrahtete Standardeinstellung irgendwie ändern oder überwinden möchte, diese tief sitzende und im wahrsten Sinne des Wortes zu verstehende Ichbezogenheit, deretwegen wir alles durch die Linse des Selbst sehen und interpretieren. Menschen, die ihre angeborene Standardeinstellung auf diese Weise anpassen *können*, werden oft als »gut angepasst« beschrieben, und meiner Meinung nach ist dieser Begriff kein Zufall.

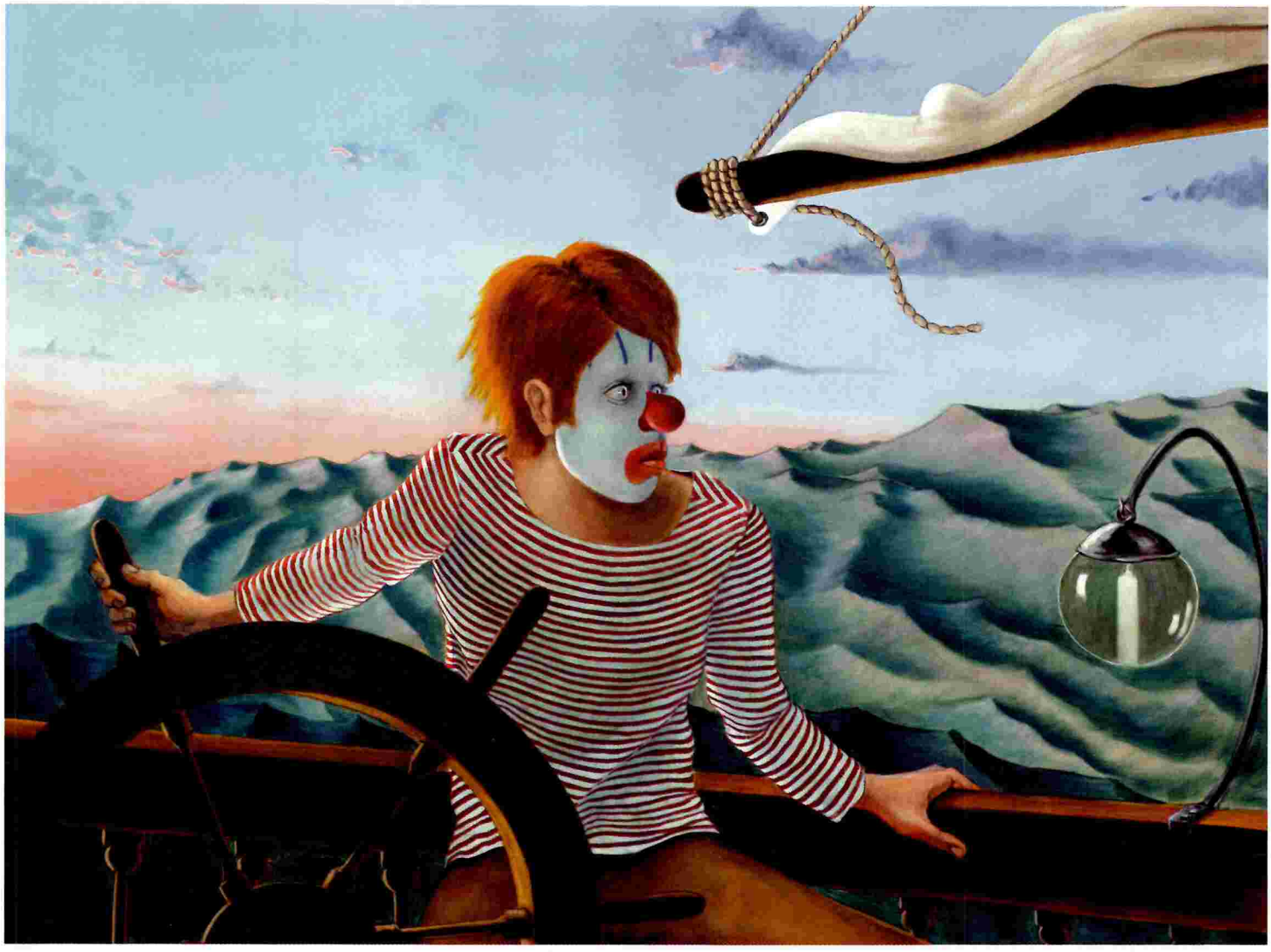
Da wir uns hier in den heiligen Hallen der Wissenschaft befinden, stellt sich nun natürlich die Frage, inwiefern diese Anpassung unserer Standardeinstellung der Bildung oder des Intellekts bedarf. Die nicht weiter überraschende Antwort lautet, dass das von der Art besagter Bildung abhängt.

Das vielleicht Gefährlichste an einer akademischen Bildung ist – zumindest in meinem Fall –, dass es die Neigung zur Überinterpretation verstärkt. Ich verliere mich in Abstraktionen, statt auf das zu achten, was sich vor meiner Nase abspielt. Statt auf das zu achten, was sich *in mir* abspielt. Wie Sie alle garantiert längst wissen, ist es äußerst schwer, geistig rege und aufmerksam zu bleiben und sich von dem ständigen Monolog im eigenen Kopf nicht einlullen zu lassen. Sie wissen aber noch nicht, was bei diesem Kampf alles auf dem Spiel steht. In den zwanzig Jahren seit meinem eigenen Uni- Abschluss habe ich langsam, aber sicher begriffen, wie hoch dieser Einsatz ist, und verstanden, dass das geisteswissenschaftliche Klischee, einem »das Denken beizubringen«, in Wirklichkeit die Abkürzung einer sehr tiefen und wichtigen Wahrheit ist. »Selber denken lernen« heißt in Wirklichkeit zu lernen, wie man über das *Wie* und *Was* des eigenen Denkens eine gewisse Kontrolle ausübt. Es heißt, selbstbewusst und aufmerksam genug zu sein, um sich zu *entscheiden*, worauf



Sean Landers
36 hours, 1995
Öl auf Leinwand, 213,4 x 365,7 cm

Sean Landers
Around the World Alone (The Holy Hermit), 2011
Öl auf Leinwand, 172,7 x 132,1 cm
LS 11/001



Sean Landers
Around the World Alone (Boy Skipper — Dawn), 2011
Öl auf Leinwand, 132,1 x 172,7 cm, LS 11/006

Sean Landers
Around the World Alone (Arctic Endurance), 2011
Öl auf Leinwand, 198,1 x 320 cm
LS 11/019

man achtet, und sich zu *entscheiden*, wie man aus Erfahrungen Sinn konstruiert. Denn wenn Sie als Erwachsene diese Entscheidung nicht treffen wollen oder können, sind Sie angeschmiert.

Denken Sie mal an das alte Klischee, der Geist sei »ein ausgezeichneter Diener, aber ein schrecklicher Herr«. Oberflächlich betrachtet ist das nur ein weiteres lahmes und banales Klischee, aber auf den zweiten Blick birgt es eine große und schreckliche Wahrheit. Es ist keineswegs Zufall, dass Erwachsene, die mit Schusswaffen Selbstmord begehen, sich fast immer in den *Kopf* schießen. Und in Wahrheit sind die meisten dieser Selbstmörder eigentlich schon tot, lange bevor sie den Abzug drücken. Und ich behaupte, dass es beim wahren, nicht verscheißernden Wert Ihrer geisteswissenschaftlichen Ausbildung darum gehen sollte: Wie gelingt einem ein angenehmes, gutsituiertes und respektables Erwachsenendasein, ohne dass man tot, gedankenlos und tagein, tagaus ein Sklave des eigenen Kopfes und der angeborenen Standardeinstellung wird, die vorgibt, dass man vor allem total auf sich allein gestellt ist? Das mag sich nach Übertreibung oder abstraktem Stuss anhören. Werden wir also konkret. Es ist eine

schlichte Tatsache, dass Sie heute, am Tag Ihres Abschlusses, noch keine blasse Ahnung haben, was »tagein, tagaus « wirklich bedeutet. Über weite Teile des Erwachsenenlebens in Amerika spricht rein zufälligerweise kein Mensch in Abschlussreden. Teilweise besteht dieses Leben nämlich aus Langeweile, Routine und banaler Frustration. Ihre Eltern und die älteren Anwesenden werden nur zu gut wissen, was ich meine.

Nehmen wir beispielsweise den durchschnittlichen Tag eines Erwachsenen. Sie stehen morgens auf, gehen der anspruchsvollen Schreibtischarbeit eines Akademikers nach, schuften neun oder zehn Stunden lang, und bei Feierabend sind Sie müde und gestresst und wollen nur noch nach Hause, freuen sich auf ein gutes Abendessen, vielleicht noch ein paar Stunden Entspannung, und wollen dann früh in die Falle, weil das Ganze am Tag darauf ja von vorne losgeht. Aber dann fällt Ihnen ein, dass Sie nichts zu essen im Haus haben – wegen Ihrer anspruchsvollen Tätigkeit hatten Sie die ganze Woche noch keine Zeit zum Einkaufen –, also müssen Sie nach Dienstschluss erst mal zum Supermarkt fahren. Sie geraten in den Feierabendverkehr und brauchen weit länger als nötig, und wenn Sie den Supermarkt endlich erreichen, ist er brechend voll, weil natürlich alle Berufstätigen ihre Einkäufe in diese Tageszeit quetschen müssen, und im Laden herrscht dieses scheußliche Neonlicht, überall dudelt diese leidige Kaufhausmusik oder Kommerzpop, und Sie wünschen sich ans andere Ende der Welt, aber mit einer Stippvisite ist es leider nicht getan. Sie müssen durch all die riesigen, grell erleuchteten und verstopften Gänge wandern, bis Sie endlich alles zusammenhaben, und Sie müssen Ihren schrottigen Einkaufswagen an denen all der anderen erschöpften, hektischen Leute vorbeimanövrieren, und die Tapergreise bewegen sich im Tempo der Kontinentaldrift, und verpeilte Leute und ADHS-Teenager blockieren die Gänge, und Sie müssen die Zähne zusammenbeißen und möglichst höflich fragen, ob Sie mal durchkönnen, und wenn Sie zu guter Letzt alle Zutaten fürs Essen beisammenhaben, stellt sich heraus, dass nicht genug Kassen offen sind, obwohl die übliche Feierabendhektik herrscht, also sind die Schlangen unendlich lang. Was idiotisch ist und Sie fuchsteufelswild macht, aber Sie können Ihren Zorn nicht an der gehetzten Kassiererin auslassen, die völlig überarbeitet ist in einem Job, dessen tägliche Ödnis und Sinnlosigkeit unser aller Fantasie hier an dieser renommierten Universität übersteigt … aber schlussendlich kommen Sie an die Reihe, bezahlen Ihre Lebensmittel, warten darauf, dass das Lesegerät Ihre Kartenzahlung akzeptiert, und bekommen mit einer Stimme, die wie der leibhaftige *Tod* klingt, ein »Schönen Tag noch« mit auf den Weg gegeben. Und dann müssen Sie mit Ihren Lebensmitteln in den schauderhaften, hauchdünnen Plastiktüten im Einkaufswagen mit dem einen eiernden Rad, das immer so nervtötend nach links zieht, draußen über den ganzen überfüllten, holprigen, zugemüllten Parkplatz und die Tüten möglichst so im Wagen verstauen, dass nicht alles rausfällt und auf der Heimfahrt im Kofferraum herumkullert, und dann müssen Sie den ganzen Weg im zähen Stoßverkehr hinter all den Geländewagen her nach Hause fahren und so weiter und so fort …

Jeder von Ihnen hat das natürlich schon erlebt – aber bei Ihnen, die heute Ihren Abschluss machen, ist es noch nicht Tag für Woche für Monat für Jahr Teil des Alltagstrotts. Das wird es aber werden, zusammen mit zahllosen anderen trostlosen, nervenden und scheinbar sinnlosen Routinetätigkeiten.

Aber darum geht es nicht. Es geht darum, dass genau bei diesem banalen, frustrierenden Kleinkram die Arbeit des Entscheidens einsetzt. Denn im Stau, in den verstopften Gängen und in den Schlangen an der Kasse habe ich Zeit nachzudenken, und wenn ich mich nicht bewusst entscheide, woran ich denken und worauf ich achten möchte, werde ich beim Einkaufen jedes Mal sauer und niedergeschlagen sein, weil sich solche Situationen meiner angeborenen Standardeinstellung zufolge alle um mich drehen, um meinen Hunger, meine Erschöpfung und meinen Wunsch, bloß endlich nach Hause zu kommen, und es hat ganz den Anschein, als stünde die ganze Welt mir im Weg, und wer zum Teufel sind diese ganzen Leute, die *mir im Weg* stehen? Und wie abstoßend die meisten von denen aussehen, und wie dämlich, strohdoof, bräsig und nichtmenschlich sie in der Kassenschlange wirken, oder wie grob und unhöflich es ist, dass sie mitten in der Schlange lauthals in ihre Handys sprechen, und ist das alles vielleicht nicht wahnsinnig ungerecht: Da habe ich mich jetzt den ganzen Tag lang krumm und lahm geschuftet, bin am Verhungern und todmüde, aber wegen all dieser blöden *Rindviecher* kann ich nicht mal nach Hause, was essen und ausspannen.

Wenn ich mich in einem sozial bewussteren und geisteswissenschaftlicheren Modus meiner Standardeinstellung befinde, kann ich mich im Feierabendverkehr natürlich auch aufregen über all diese riesigen, hirnrissigen, straßenblockierenden Geländewagen, Hummer und 12-Zylinder-Pick-ups, aus deren selbstsüchtigen, verschwenderischen 150-Liter-Tanks die Welt mit Abgasen verpestet wird, und ich kann mich eingehend mit der Tatsache befassen, dass die patriotischen oder religiösen Aufkleber grundsätzlich auf den größten, widerlichsten und egoistischsten Fahrzeugen kleben, in denen die hässlichsten, rücksichtslosesten und aggressivsten Fahrer am Steuer sitzen, die üblicherweise an ihren Handys hängen, während sie anderen den Weg abschneiden, bloß um im Stau zehn Meter weiter vorn zu stehen, und ich kann darüber nachdenken, wie unsere Kindeskinder uns verachten werden, weil wir die ganzen Rohstoffe der Zukunft verplempert und das Klima zerstört haben, und wie verwöhnt, hirnverbrannt, selbstsüchtig und ekelhaft wir alle sind, und wie mir das alles *stinkt* und so weiter und so fort …

Wissen Sie, wenn ich mich für eine solche Haltung entscheide, kein Problem, die haben ja viele von uns – nur liegt ein solches Denken dermaßen auf der Hand, dass es gar keine *Entscheidung* sein muss. Ein solches Denken ist meine angeborene Standardeinstellung. Es ist die automatische, unbewusste Haltung, in der ich die langweiligen, frustrierenden und überfüllten Teile des Erwachsenendaseins erlebe, wenn ich auf Autopilot laufe und unbewusst glaube, ich bin der Mittelpunkt der Welt, und meine unmittelbaren Bedürfnisse und Gefühle sollten in der Welt Priorität haben. Das Dumme ist bloß, dass man solche Situationen offenbar verschieden sehen kann. Noch mal zum Stau und all den Fahrzeugen im Leerlauf, die mir den Weg versperren: Es ist durchaus denkbar, dass manche dieser SUV-Fahrer irgendwann schreckliche Autounfälle erlebt haben und davon dermaßen traumatisiert sind, dass ihre Therapeuten ihnen geradezu verordnet haben, sich große, schwere SUVs zuzulegen, damit sie sich sicher genug fühlen und fahren können; oder dass der Hummer, der mich gerade ausgebremst hat, von einem Vater gefahren wird, der ein kleines krankes Kind hinter sich sitzen hat, mit dem er so schnell wie möglich ins Krankenhaus rast und der demnach in weit größerer und legitimerer Eile ist als ich – faktisch bin *ich ihm* im Weg.

Ich kann mich auch mit der Wahrscheinlichkeit befassen, dass alle anderen in der Kassenschlange genauso genervt und frustriert sind wie ich und dass manche von ihnen ein insgesamt schwereres, öderes oder leidvolleres Leben führen als ich. Und so weiter.

Noch einmal: Bitte glauben Sie nicht, ich wollte hier den Moralapostel spielen oder behaupten, Sie »sollten« so denken, oder irgendjemand würde von Ihnen erwarten, automatisch so zu handeln, denn das ist schwer, es kostet Mühe und Selbstüberwindung, und wenn Sie mir ähnlich sind, dann schaffen Sie das an manchen Tagen nicht oder wollen es schlicht und einfach nicht.

An den meisten Tagen, an denen Sie aufmerksam genug sind und die Wahl haben, können Sie sich aber entscheiden, die fette, bräsige, aufgebrezelte Frau, die in der Supermarktschlange gerade ihr Kind angeschnauzt hat, mit anderen Augen zu sehen – vielleicht ist sie sonst nicht so; vielleicht hat sie gerade drei Nächte lang nicht geschlafen, weil sie ihrem an Knochenkrebs sterbenden Mann die Hand gehalten hat; vielleicht hat genau diese Frau auch den unterbezahlten Job im Straßenverkehrsamt und hat gestern erst Ihrem Mann geholfen, durch einen kleinen Akt bürokratischer Güte einen albtraumhaften Papierkrieg zu beenden.

Das alles ist natürlich unwahrscheinlich, deswegen aber nicht unmöglich – es hängt nur alles von Ihrer Perspektive ab. Wenn Sie automatisch sicher sind, dass Sie wissen, was Wirklichkeit ist und wer und was wirklich wichtig ist – wenn Sie gemäß Ihrer Standardeinstellung operieren wollen, dann werden Sie wahrscheinlich genauso wenig wie ich über Alternativen nachdenken, die nicht sinnlos sind und nerven. Wenn Sie aber wirklich zu denken gelernt haben und aufmerksam sein können, dann wissen Sie, dass Sie eine Wahl haben. Dann steht es in Ihrer Macht, eine proppenvolle, heiße und träge Konsumhölle als nicht nur sinnvoll, sondern heilig anzusehen, weil sie mit einer Energie geladen ist, die Sterne erschaffen konnte – Anteilnahme und Liebe, die unterschwellige Einheit aller Dinge.

Nicht dass so ein mystischer Murks unbedingt *wahr* wäre: Im Vollsinn des Wortes wahr ist nur, dass es Ihre *Entscheidung* ist, wie Sie die Dinge sehen wollen. Und das, behaupte ich, ist die Freiheit wahrer Bildung, der Selbsterziehung zur Anpassung: Es wird Ihre bewusste Entscheidung, was Sinn hat und was nicht. Sie entscheiden, was Sie glauben …

Es gibt nämlich noch eine Wahrheit. In den alltäglichen Grabenkämpfen des Erwachsenendaseins gibt es keinen Atheismus. Es gibt keinen Nichtglauben. Jeder betet etwas an. Aber wir können wählen, *was* wir anbeten. Und es ist ein äußerst einleuchtender Grund, sich dabei für einen Gott oder ein höheres Wesen zu entscheiden – ob das nun Jesus ist, Allah, Jahwe, die Wicca-Göttin, die »vier edlen Wahrheiten« oder eine Reihe unantastbarer ethischer Prinzipien –, denn so ziemlich alles andere, was Sie anbeten, frisst Sie bei lebendigem Leib auf.

Wenn Sie Geld und Güter anbeten – wenn hierin für Sie der wahre Sinn des Lebens liegt –, dann können Sie davon nie genug kriegen. Nie das Gefühl haben, Sie hätten genug. Das ist die Wahrheit.

Wenn Sie Ihren Körper, die Schönheit und erotische Reize anbeten, dann werden Sie sich immer hässlich finden, und wenn sich Zeit und Alter bemerkbar machen, werden Sie tausend Tode sterben, bevor man Sie dann wirklich unter die Erde bringt.

Auf einer Ebene kennen wir alle das schon – es liegt in Form von Mythen, Sprichwörtern, Klischees, Binsenweisheiten, Epigrammen und Parabeln kodiert vor: als Skelett jeder großen Erzählung. Knifflig ist nur, sich die Wahrheit im Alltag bewusst zu halten.

Wenn Sie die Macht anbeten, werden Sie sich schwach und ängstlich fühlen und immer mehr Macht über andere brauchen, um die Angst in Schach zu halten.

Wenn Sie Ihren Intellekt anbeten und als schlau gelten wollen, werden Sie sich am Ende dumm vorkommen, als Hochstapler, dem man jeden Augenblick auf die Schliche kommen wird.

Und so weiter.

Wissen Sie, das Heimtückische an diesen Formen der Anbetung ist nicht, dass sie böse oder sündhaft wären, sondern dass sie so *unbewusst* sind.

Sie sind Standardeinstellungen.

Sie sind Glaubensformen, in die man nach und nach einfach so hineinschlittert, jeden Tag ein bisschen mehr; man wird immer wählerischer bei dem, was man sieht und wie man Wert beurteilt, ohne eigentlich wahrzunehmen, dass man genau das tut. Und die sogenannte »wirkliche Welt« hält einen auch nicht davon ab, gemäß diesen Standardeinstellungen zu operieren, denn die sogenannte »wirkliche Welt« der Männer, des Geldes und der Macht läuft wie geschmiert dank dem Öl aus Angst, Verachtung, Frustration, Gier und Selbstverherrlichung. Unsere heutige Kultur hat sich diese Kräfte auf eine Art und Weise nutzbar gemacht, die außerordentlichen Reichtum, Komfort und individuelle Freiheit hervorgebracht hat. Nämlich die Freiheit für jeden von uns, Herrscher seines winzigen, schädelgroßen Königreichs zu sein, allein im Mittelpunkt der Schöpfung. Diese Art Freiheit hat vieles, was für sie spricht.

Aber es gibt natürlich verschiedene Formen der Freiheit, und die kostbarste wird in der großen, weiten Welt des Siegens, Leistens und Blendens selten erwähnt.

Die wirklich wichtige Freiheit erfordert Aufmerksamkeit und Offenheit und Disziplin und Mühe und die Empathie, andere Menschen wirklich ernst zu nehmen und Opfer für sie zu bringen, wieder und wieder, auf unendlich verschiedene Weisen, völlig unsexy, Tag für Tag.

Das ist wahre Freiheit.

Das heißt es, Denken zu lernen.

Die Alternative ist die Gedankenlosigkeit, die Standardeinstellung, die Tretmühle – das ständige Nagen, etwas Unendliches gehabt und verloren zu haben.

Ich weiß, dass das alles nicht so witzig, flott und inspirierend klingt, wie zentrale Thesen von Abschlussreden klingen sollten. Soweit ich sehe, ist es aber die Wahrheit, bei

der jede Menge rhetorischer Schnickschnack weggeschnippelt worden ist. Davon können Sie natürlich halten, was Sie wollen. Aber tun Sie es bitte nicht als Moralpredigt mit erhobenem Zeigefinger ab. Es geht hier nicht um Moral, Religion, Dogmen oder wichtigtuerische Überlegungen zum Leben nach dem Tod.

Die Wahrheit im Vollsinn des Wortes dreht sich um das Leben *vor* dem Tod. Sie dreht sich um die Frage, wie man dreißig oder sogar fünfzig Jahre alt wird, ohne sich die Kugel zu geben. Sie dreht sich um den wahren Wert wahrer Bildung, die nichts mit Noten oder Abschlüssen, dafür aber alles mit schlichter Offenheit zu tun hat – Offenheit für das Wahre und Wesentliche, das sich vor unser aller Augen verbirgt, sodass wir uns immer wieder daran erinnern müssen:

»Das hier ist Wasser.«

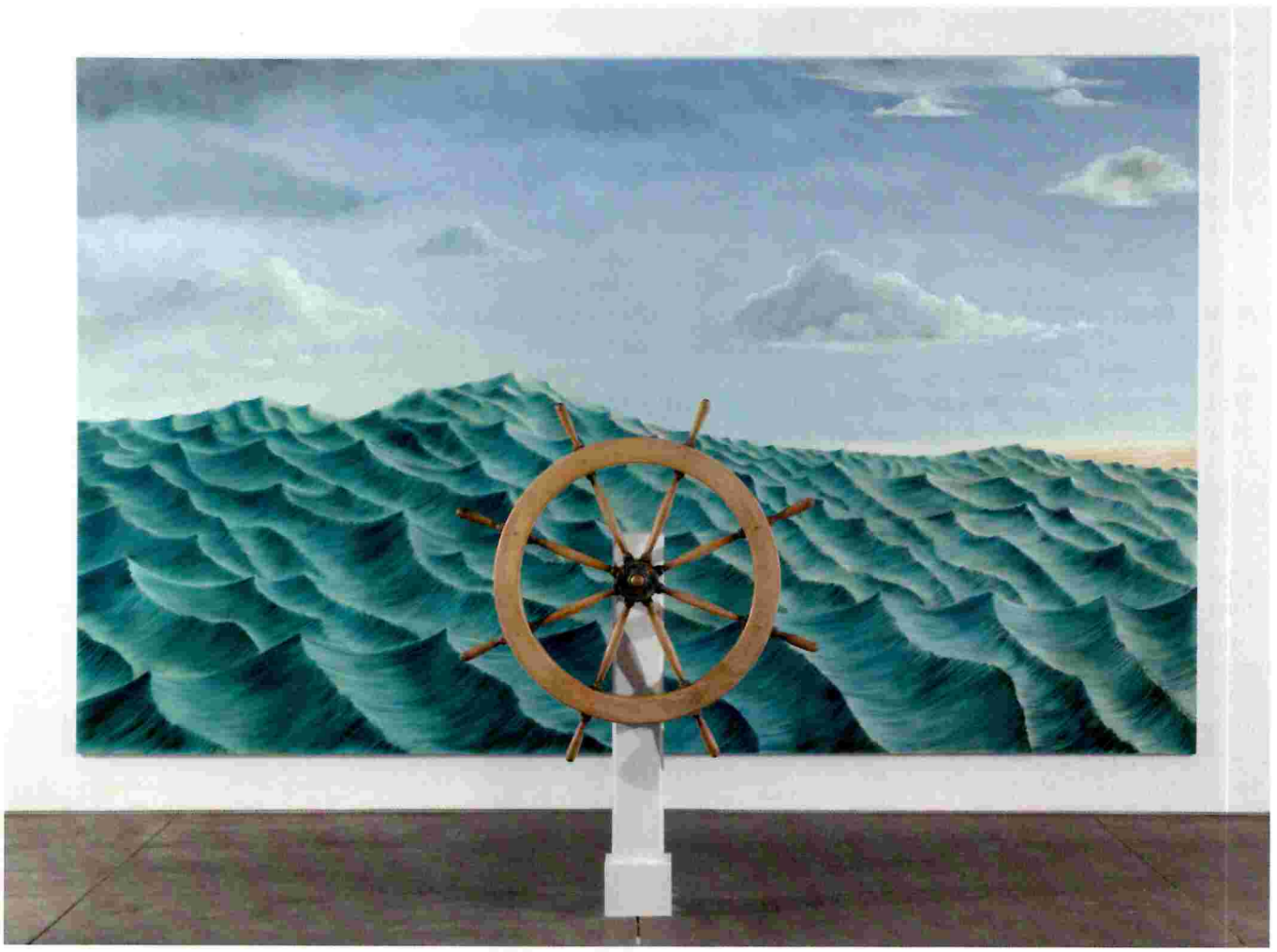
»Das hier ist Wasser.«

»Hinter diesen Eskimos steckt vielleicht viel mehr.«

Es ist unvorstellbar schwer – tagein, tagaus bewusst und erwachsen zu leben.

Und das bedeutet, dass noch ein Klischee wahr ist: Wir lernen wirklich fürs Leben – und die Ausbildung geht jetzt erst los.

Ich wünsche Ihnen weit mehr als Glück.



Sean Landers
Around the World Alone (Epilogue 1), 2011
Steuerrad: Holz, Blech, Bronze;
Öl auf Leinwand, 274,3 x 442 cm

*

David Foster Wallace
Das hier ist Wasser / This Is Water. Anstiftung zum Denken.
Aus dem amerikanischen Englisch von Ulrich Blumenbach.
50 Seiten, zweisprachige Ausgabe (Engl./Dt.),
Verlag Kiepernheuer & Witsch, Köln — 14.05.12
bereits als eBook erhältlich

S P E X p r ä s e n t i e r t

SPEECH DEBELLE

25.02. Hamburg — Kampnagel
26.02. Berlin — Festsaal Kreuzberg
27.02. München — Feierwerk

Nachdem die Britin mit ihrem grandiosen Debüt 2009 den Mercury Music Prize abräumte, sichert sie sich nun spätestens mit *Freedom Of Speech* einen festen Platz auf der Experimental-Rap-Landkarte; mit schnell getaktetem Sprechgesang über Riots, Revolution und – genau! – Love.

AWESOME TAPES FROM AFRICA

01.03. Bern — Bonsoir
02.03. Lausanne — Le Bourg
08.03. Berlin — Africaine 808, Soju Bar
10.03. Duisburg — Aula im Festivalzentrum
28.03. Hamburg — Golden Pudel Club
29.03. Berlin — Gretchen

Der New Yorker Brian Shimkovitz arbeitet unermüdlich daran, die Kassettenkultur Afrikas zu popularisieren. Für sein Internetzuhause *Awesome Tapes From Africa* bereist er den Kontinent und gräbt kofferweise vom Vergessen bedrohte Musiken aller Stilrichtungen aus. Dank einer ständig wachsenden Lesergemeinde wurde sein Blog zum Label, und Shimkovitz zum DJ.

OTHER LIVES

26.03. Lausanne — Le Romandie
27.03. Frankfurt a. M. — Brotfabrik
29.03. Berlin — Festsaal Kreuzberg
30.03. Hamburg — Knust

Der wild wuchernde Americana-Sound der Other Lives, einer fünfköpfigen Truppe aus Stillwater, Oklahoma, hat geradezu cinematografische Qualitäten: Wüsten, Canyons, Klapperschlangen. Dabei erinnern ihre darken Hymnen manchmal an die großartigen Harmonie-Schräglagen eines Kurt Vile.

SONIC ARTS LOUNGE

20.03. bis 22.03. Berlin — Berghain

Die Sonic Arts Lounge, die im Rahmen des MaerzMusik-Festivals im Berghain stattfindet, versammelt Größen der experimentellen Gegenwartsmusik: Neben Auftritten von Annie Gosfield, Elliott Sharp und dem Zeitkratzer-Ensemble wird die welterste digitale Realisation von John Cages Partitur des *Williams Mix* (1952/53) durch Eckehard Güther zu hören sein.

XIU XIU

09.04. Wien — WUK
10.04. München — Kranhalle
11.04. Berlin — Festsaal Kreuzberg
12.04. Hamburg — Kampnagel

Jamie Stewart, Kern und Kopf der kalifornischen Xiu Xiu, kreiert seit zehn Jahren einen Crossover aus hallig verzerrtem Synth-Pop, US-amerikanischer Folklore und seiner ungebrochenen Leidenschaft für Gamelan und 8-Bit-Sounds. Im Konzert verdichten sich Stewarts Obsessionen zu irrem expressionistischen Noisepop.

DIE TÜREN

08.03. Münster — Gleis 22
09.03. Oberhausen — Druckluft
10.03. Köln — King Georg
11.03. Frankfurt — Sinkasten Arts Club
12.03. Schorndorf — Manufaktur
13.03. München — Rote Sonne
14.03. Leipzig — Ilses Erika
11.04. Hannover — Indigo Glocksee
12.04. Hamburg — Pudel
13.04. Berlin — Festsaal Kreuzberg

Die Staatsakt-Hausband Die Türen berichtet auf ihrem neuen Album von Rentnern, Studenten, Lifestyle-Sucht und Freizeitglauben. Musik als Taktik gegen Fremdbestimmung, funky vorgetragen von Berlins unterhaltsamsten *legends in the making.*

THE CHAP

26.03. Stuttgart — Schocken
27.03. Offenbach — Hafen 2
28.03. Berlin — Berghain Kantine
29.03. Hamburg — Hafenklang
30.03. Hannover — Café Glocksee
31.03. Köln — Club Genau

The Chap stehen für einen wie beiläufig hingeworfenen Patchwork-Pop voller verschachtelter Stilzitate. Dabei fehlt es den Londonern nicht an hart erarbeitetem Dilettantismus. Und auch nicht an großartigen Melodien.

CHRISTIAN NAUJOKS

24.02. Hamburg — Golem
15.03. Berlin — HBC

Sein Debüt verband Klaviermusik mit dezentem Electronica-Getröpfel zu Sci-Fi-Szenerien für die Ewigkeit. *True Life / In Flames* hat einen ähnlich melancholischen Sog, ist allerdings wesentlich minimalistischer.

DONAUFESTIVAL

28.04. bis 05.05. — Krems

Das Donaufestival ist längst zu einer festen Größe für neue Performancekunst und Musik geworden. 2012 mit dabei sind CocoRosie, Laurie Anderson, Oneohtrix Point Never, Emika u.v.a. *www.donaufestival.at*

Texte — Michael Lutz

Herstellernachweise Mode

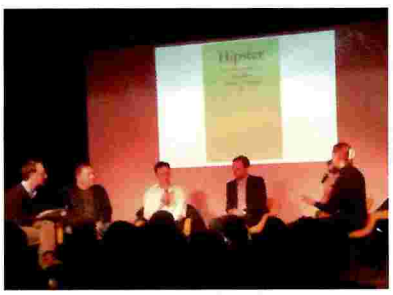
Barbour — *www.barbour.com*
Bench — *www.bench.co.uk*
Ben Sherman — *www.bensherman.de*
Bijou Brigitte — *www.bijou-brigitte.com*
Burberry — *www.burberry.com*
Burlington — *www.burlington.de*
By Dimitri — *www.bydimitri.com*
Campus 72 — *www.campus72.de*
Closed — *www.closed.com*
Codello — *www.codello.de*
Dorothee Schumacher — *www.dorothee-schumacher.com*
Drykorn — *www.drykorn.com*
Firetrap — *www.firetrap.com*
Safilo — *www.safilo.com*
Hannes Roether — *www.hannesroether.de*
Herr von Eden — *www.herrvoneden.com*
Hugo Boss — *www.hugoboss.com*
Jil Sander — *www.jilsander.com*
Keds — *www.keds.com*
Lee — *www.lee.com*
Oris — *www.oris.ch*
Replay — *www.replay.it*
Strenesse — *www.strenesse.com*
Tiger of Sweden — *www.tigerofsweden.com*

S P E X p r ä s e n t i e r t e

DAS GEHEIMWISSEN UNTERM TRUCKERCAP

Mark Greif – *Hipster. Eine transatlantische Diskussion*

04.02. Berlin — HBC



»Wir brauchen ihn!«, konstatierte der *SZ*-Redakteur Jens-Christian Rabe emphatisch. »Der Hipster liefert uns Strategien, um mit unserem Leben klarzukommen.« »Mag sein«, aber er sei schlicht und ergreifend die »kapitalistische Neuformulierung der Boheme«, konterte der New Yorker Literaturwissenschaftler Mark Greif. Er sei unproduktiv, apolitisch, weiß, konsumgeil und ein Jungsding. Er nerve und treibe die Mieten in die Höhe. Hassfigur Hipster.

Spex präsentierte am 4. Februar im Berliner HBC zusammen mit dem Suhrkamp-Verlag eine Podiumsdiskussion, die mit dem schlechten Image des Hipsters aufräumen wollte. Auf der Bühne saßen neben Greif vom New Yorker Kulturmagazin *n+1* auch die deutschen Feuilleton-Journalisten Tobias Rapp und Jens-Christian Rabe sowie der Musiker und Autor Thomas Meinecke. Sie alle haben die deutsche Ausgabe von Greifs Buch um jeweils ein Begleit-Essay erweitert.

Dass die Erscheinung des Hipsters nicht überall die gleiche ist und schon gar nicht gleich verstanden wird, wurde dabei mehrfach deutlich. Plausibel erläuterte Greif, dass die Hipster von New York mit ihren Truckermützen und Bootcut-Jeans Ende der 1990er Jahre als Begleiterscheinung der Dotcom-Blase aufgetaucht seien. All die Absolventen der Kreativcolleges seien nach dem Crash der Internet-Start-ups ohne Aussicht auf einen Job gewesen. Der einzige Ort, an dem sie ihre Coolness irgendwie hätten verwerten können, sei das Viertel gewesen, in dem sie lebten und in dem sie dann Cafés gründeten, in welchen sie sich seitdem gegenseitig Cappuccino servierten. Es sei auch kein Zufall, dass die Hipsterdichte in New York, London oder Berlin besonders hoch sei, denn dort seien die Kapitalströme besonders groß. Was für die Lower East Side gelte, treffe aber für Berlin nur bedingt zu, konterte Tobias Rapp. Denn der Berliner Hipster habe Truckercaps nur getragen, um zu zeigen, dass er wisse, was in New York hip sei. Als der New Yorker Hipster nach Berlin gekommen sei, hätten die Berliner die Mützen wieder ausgezogen. Und Kapital würde in Berlin – anders als in New York – erst von den Hipstern in die Stadt gelockt.

Als bloßes kreatives Abfallprodukt der Überproduktionskrise wollte Thomas Meinecke den Hipster aber nicht stehen lassen. Asoziale Momente gebe es in jeder Subkultur, und auch Phänomene wie die des Hipsters, die sich geheime Techniken der schwarzen Coolness aneignen, werde es immer geben. Es herrsche in diesem Zusammenhang aber ein grundlegender Unterschied zwischen New York und Berlin, gab Tobias Rapp zu bedenken: Berlin habe keine schwarze Community, auf die sich die Hipster beziehen könnten, und auf die türkische bezögen sie sich nicht. Das sei doch kein Defizit, hielt Meinecke dagegen. Denn Hipstertum bedeute, etwas zu verfolgen, ein nicht anerkanntes Wissen zu sammeln, das sich noch nicht in Worte fassen lässt.

Das war so etwas wie ein unfreiwilliges Abschlusswort. Denn deutlich wurde, dass der Hipster immer noch ein offener Begriff ist und somit einer, der das Potenzial bietet, noch in Worte gefasst zu werden. Die Diskussion hätte vielleicht strengere Begriffsarbeit leisten sollen, aber die wird vielleicht erst möglich sein, wenn die Spezies Hipster irgendwann nur noch im Popmuseum zu bestaunen ist.

Text — Doris Akrap
Foto — Ann-Christin Petersen

WWW.SOMMEREXPEDITIONEN.COM
AUG/SEPT 2012
APPLY NOW!
BLZ EOU RNR LDI IOC NNH
Infos und Anmeldung unter
www.sound-development-city.c

R e a k t i o n e n !

So sehen 100 *Spex*-Heft-CDs aus,
arrangiert von @jakobnotkacob, getwittert am — 25.12.11

Betr.:
Occupy & Mark Greif

(…) Weihnachten ist gelaufen, zwei Mal war ich mit Serben-Eddy im Dachswald. Die Joggerei löst nicht alle Probleme, weil es nicht nur INNERE Schweinehunde gibt. Die Zeltbewohner im Schlossgarten bitten um Feuerholz, und die Parklandschaft neben dem Bahnhof liefert kurz vor der angekündigten Räumung durch die Polizei bizarre Bilder: Die Tipi-Leute haben Puppen an die Bäume gebunden, auf Schildern steht: »Rettet uns«, »Hilfe«. Der amerikanische Intellektuelle und Essayist Mark Greif, Mitautor des neuen Suhrkamp-Buchs *Occupy! Die ersten Wochen in New York*, sagt in einem Interview mit dem Magazin *Spex*: »Ich lerne plötzlich im Alter von 36 Jahren etwas, das ich mit zwölf hätte wissen sollen, nämlich, dass man der Polizei nicht trauen kann. Es klingt naiv, aber wenn man einmal Zeuge von Polizeigewalt geworden ist, lässt die Begeisterung für Bürokratie und Staat einfach nach.« Greif weiß, wovon er redet. Er hat bei der Räumung des Protest-Camps im Zuccotti Park in Lower Manhattan einiges abgekriegt. Ich glaube, bei uns, speziell in Stuttgart, ist die aktuelle politische Symbolik von Zeltbauten in der Stadt noch nicht richtig im Bewusstsein, und vielleicht war das für mich unterbewusst ein Grund, am zweiten Weihnachtsfeiertag mit der neuen Linie 15 nach Stammheim zu fahren. (…)

Joe Bauer, aus *Bauer's Depeschen* auf
www.flaneursalon.de — 27.12.11

Betr.:
Re: 2011 & Mark Greif

Waaaaas? Das großartige Album von Pollyester kommt überhaupt gar nicht vor in den Jahrescharts?! Ist das München-Blindheit oder Angst vor großen Pop-Momenten? Derweil *props* to Holger Klein! Und: drei Männer und keine Frau, die von ihrem Jahr 2011 berichten dürfen, ist euch das nicht ein wenig peinlich? Schön aber der ausführliche Mark Greif-Text + Interview.

Hardy Funk, per Post

Betr.:
Lana Del Rey 1

Auf dem Cover der Januar/Februar-Ausgabe des deutschen Musikmagazins *Spex* zeigt sie sich nun von ihrer wildesten Seite. Die Haare in natürliche Wellen gelegt, einen breiten Lidstrich, gehüllt in einen Pelz und mit trendigen Stiletto-Nails und Double-Ring geschmückt, posiert sie mit rausgestreckter Zunge in wilder Rocker-Manier. So verrucht haben wir die Sängerin noch nie gesehen. Gefällt sie euch so oder mögt ihr sie im Unschuldslamm-Style lieber?

aus *promiflash.com* — 16.12.11

Betr.:
Lana Del Rey 2

Lana graces the cover of *Spex* magazine, the German glossy that rolled out one of our absolute favorite images of a bare-faced and vulnerable Lady Gaga to date, for its forthcoming Jan/Feb 2012 issue. If it weren't for the immaculate lighting, with nary a hair out of place, we'd put money on this image being a candid or test shot, one wrong move away from relegated to the cutting room floor. (…) Shrouded in a thick chestnut fur and soft cascading tendrils, she juxtaposes the louche femmecat-ness with a killer winged eyeliner job and a FAT mixed metallic two-finger knuckle buster ring.

aus *style.mtv.com* — 14.12.11

Betr.:
Lana Del Rey 3

Liebe *Spex*-Redaktion, mit großer Freude habe ich über die Feiertage die Januar-Februar-Ausgabe gelesen. Tolles David-Lynch-Interview, auch das Menninghaus-Gespräch, sowie die schöne Idee, *n+1* dem deutschen Publikum vorzustellen. So viel zu meiner *Captatio benevolentiae.*

Geärgert habe ich mich über das Lana-Del-Rey-Interview, wenn man es überhaupt als ein solches bezeichnen kann. Schon die erste Frage scheint misslungen, in dem Versuch mit Hilfe Literaturwissenschaft-Einführungskurs-Korrektheit (»Ihre Lana del Rey-Figur …«) das leidige Authentizitätsthema anzureißen. Alles, was dann folgt, versucht irgendein Trauer- bzw. Nostalgie-Paradigma herbeizuzitieren – (wiederum) mit recht mäßigen Reaktionen, wie: »Spex: ›Waren die USA ein besser Ort in den Sechzigern?‹ LdR: ›Ich bin glücklich, wo ich jetzt bin.‹«

Der postmoderne Joker der *Ausstellung* und *Darstellung* von Künstlichkeit, Gender-Grenzen etc. hält eben nicht für jedes popkulturelle Phänomen her, das aus der Kulturindustrieschiene entgleist. *Gender Trouble* ist 30 Jahre alt. Mir scheint vielmehr, dass dieser Theoriejoker selbst ein Symptom für die Tatsache darstellt, dass die Kunst hier einen Schritt voraus ist. Das *Anlegen* von verstaubten Schemata, Theoriebausteinen erklärt nichts, was die Künstler, besser die Kunstwerke im Jahre 2012 nicht eh schon wissen – da nützt es auch nichts, auf recht altbackene Weise Heinrich Mann und Kleist zu beschwören. Zweite Ordnungen festzustellen, wenn die Fragen eine Ebene tiefer ansetzen, nämlich bei einer »dunklen Romantik« – *maybe not.*

»Unsicher, löchrig, transparent.«
Diese Reihe trifft weniger den Kern von Lana del Reys Glamour-Inszenierung, als den Interview/Text selber. Hätte man sich mal nicht gegenüber gesetzt, vielleicht wäre man dann weniger nervös gewesen.

Wolfgang Hottner,
per Post aus München — Januar 2012

Betr.:
Lana Del Rey 4

Die Kritik trifft es doch ganz gut. Ich glaube nur nicht, dass Ms. Del Rey das verheizte Bambi ist, wenn ich mir das *Spex*-Titelfoto mit ihr ansehe. Das ist auch keine verstörende Persönlichkeit, wie es sich vielleicht durch den ebendort gleich unter ihr aufgeführten David Lynch vermuten lässt (der auf seinem neuem Album wirklich teilweise so verrückt zu sein scheint, wie es manche singenden Antihelden der 50er und 60er waren) – bei Lana Del Rey scheint die Pose des Teufelszeichens mit durchgestreckter Zunge eher auf ihre Geschäftstüchtigkeit hinzuweisen. Money Kiss Kiss.

aus dem Kommentar von secret 77 zu Jens-Christian Rabes Lana-Del-Rey-Albumkritik, *sueddeutsche.de* — 27.01.12

Betr.:
Games-Essay in Spex #335

(…) Auf den Forums- und Meinungsseiten drucken Tageszeitungen Essays ebenso zahlreich wie die Wochenblätter in ihren Dossiers. Die Essay-Konkurrenzsituation ist also groß und stetig größer geworden. Und die Texte sind oft da gut, wo sie unscheinbar daherkommen. Ein in der *Spex* veröffentlichtes »Special« von Thomas Lindemann über »Gaming zwischen Flachsinn und Feuilleton« wäre anderswo dick als Essay tituliert worden. So viel ist sicher.

Marc Reichwein in *Die Welt* — 13.01.12

Betr.:
Bremen

Lob!!! Ich war *Sounds*-Leser und (…) habe vom Kollegen immer die *Rolling Stone* bekommen. Jetzt habe ich mal wieder eine *Spex* gekauft. Und siehe da, es hat sich absolut gelohnt. Tolle Artikel (Lynch), klasse CD (Niobe), ich bin begeistert!!!!

Gruß aus Bremen

PS Das einzige, was mich ein bisschen irritiert hat, war, dass im Artikel über Lynch nicht ein Wort darüber stand, dass man auf dem Stück von Lynch nur den Gesang mit der Stimme von Nico tauschen muss, und wen hat man dann??? Velvet Underground.

K.-R.SaDowski, via E-Mail — 04.01.12

Errata:

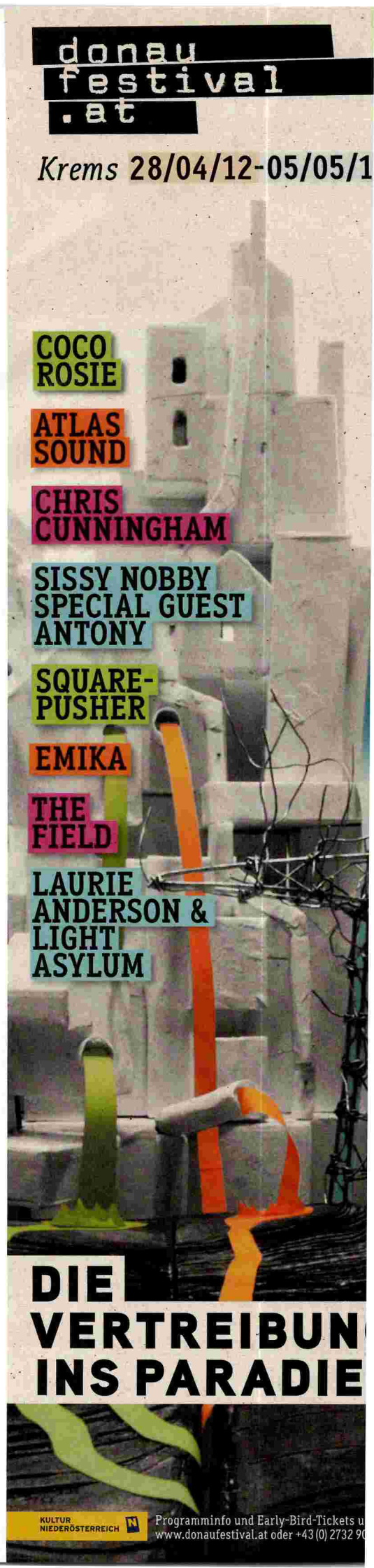
Für einige Irrtümer und Fehler, die sich in der letzten *Spex* eingeschlichen hatten, möchten wir uns hiermit entschuldigen – im Besonderen bei Andreas Reihse, der sich für sein Solodebüt *Romantic Comedy* mitnichten das Alias Andreas Reise (ohne *h*) zugelegt hat. Desweitere entstand im Text über Veronica Falls der Eindruck, deren Debütalbum sei von dem Produzenten »Guy Fixen« verantwortet worden. Erstens trifft das nicht in seiner Gänze, sondern maximal auf drei der neuen Tracks zu. Zweitens war er nicht Produzent von My Bloody Valentine, wie im Text behauptet, sondern einer ihrer Engineers. Drittens heißt der Mann Fixsen (mit *s*). Last but not least: Wenn sich im letzten Heft Lana Del Rey »kein biss-chen für Frauen« interessierte oder sie ohne die »Zisch-laute des Bibelgürtels« sprach, wollten wir keinesfalls mit ausgefallenen Trennungsstrich-Insertierungen den Lesefluss sabotieren, nein, Grund war schlicht ein Fehler im Grafikprogramm.

Die Redaktion

*

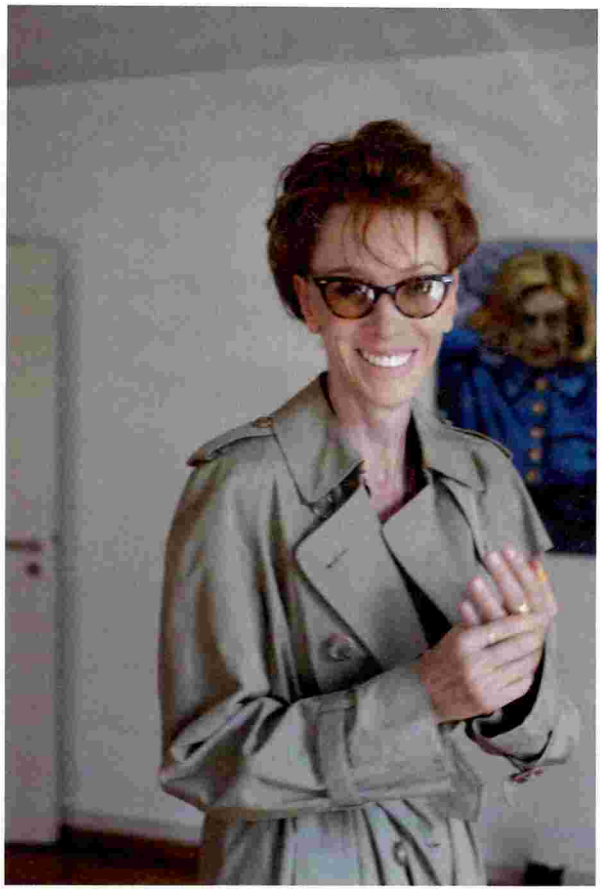
LESERBRIEFE bitte per E-Mail an:
leserbriefe(at)spex.de

Oder per POST an:
Spex – Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178
D - 10997 Berlin



Abonnentin der Ausgabe

Name — Sibylle Berg
Tätigkeit — Buch- und Theaterautorin,
Spiegel Online-Kolumnistin
Abonnentin seit — einem Jahr



»Meine weise Freundin (Abonnentin Zoebeli-Bischoff) riet mir dringend, mit *Spex* meine Allgemeinbildung zu verbessern. Da ich klügeren Menschen als mir (drei Stück) ohne nachzudenken folge, habe ich sofort abonniert. Ich wäre wegen dem, was ich mit Pop verbinde (Musik), nicht darauf gekommen, dass es in *Spex* alles gibt, was eine brillante Zeitschrift für mich ausmacht: liebevolle, nicht klugscheißerische oder hasszerfressene, sorgfältig geschriebene Texte und Fotos trauriger Menschen. Fast würde ich meinen, die Welt wäre angenehmer, läsen alle Menschen *Spex*; wenn sie Arte schauten, Bücher kauften und sich weniger mit Mist beschäftigten, die Menschen, dann wäre es vielleicht angenehmer. Vielleicht aber auch nicht, weil der Mensch nun einmal zum Schwachsinn neigt. Ihr merkt, ich beginne zu schwafeln. Meine Allgemeinbildung ist dank *Spex* heute über jeden Zweifel erhaben, ich wünsche Euch Geld, Millionen neuer Abonnenten, und danke schön!«

*

Abo — Prämienwahl #337

2 Jahre Spex: 12 Hefte / 60 Euro *

DENKEN UND TANZEN
Pop-Paket mit
Die Türen & Ja, Panik

Eine hochexplosive Mischung: Die Türen, Berlins beliebteste Diskurs-Popper und Derrida-geschulte Faxenmacher, quetschen das gesamte Alphabet in den Titel ihres vierten Studioalbums, auf dass ihm jeder Hörer einen ganz eigenwilligen Namen geben kann. Zur bohemistischen Witzkultur im Discobeat gesellt sich in diesem Paket des Türen-Labels Staatsakt das erste Buch der Band Ja, Panik. Darin vereint: alle Manifeste zum Album *The Angst and the Money*, ein Tourtagebuch und die gesammelten Blogeinträge Andreas Spechtls. Und weil das noch nicht bunt genug ist, gibt's pro Abo noch ein Die-Türen-Tourplakat obendrauf, das jeweils einen dieser vier Buchstaben des Alphabets zeigt: *S*, *P*, *E* oder *X*.

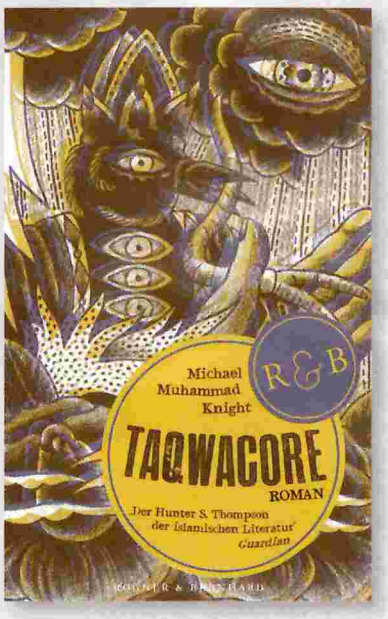
CD
Die Türen
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
Staatsakt / RTD — 10.02.12

BUCH
Ja, Panik
Schriften – Erster Band, Taschenbuch, 197 Seiten
Nein, Gelassenheit — 2012

*

Abo — Prämienwahl #337

1 Jahr Spex: 6 Hefte / 30 Euro **



MICHAEL M. KNIGHT
Taqwacore

Es begann mit handkopierten Ausdrucken, die auf Parkplätzen vor Moscheen vertickt wurden, und gipfelte im Kultstatus: Michael M. Knights Roman über den *Punk Islam* bietet einen Einblick in die Subkultur des Taqwacore, die zwischen Salamipizza und Gebetsteppich, zwischen den Kulturen und Klischees der frühen Nullerjahre eine kurze, aber heftige Blüte hatte. Der Verlag Rogner & Bernhard bringt mit der deutschen Übersetzung auch seine erste Veröffentlichung im Format »HardcoverPlus« heraus. Dem Buch liegt ein Zugangscode bei, mit dem man ohne weitere Kosten einmalig das entsprechende E-Book herunterladen kann.

Michael M. Knight
Taqwacore
Hardcover, 306 Seiten
Rogner & Bernhard — 16.03.12

*

JAMES FRANCO
Film-Paket

Die Darstellung eines eingeklemmten Bergsteigers im Überlebenskampf in Danny Boyles *127 Hours* brachte dem vielseitigen Titelhelden dieser Spex 2010 eine Oscar-Nominierung ein. Hingebungsvolles Method-Acting bestimmt auch Francos Rolle als Schimpansenvater im Prequel zu *Planet der Affen*, was nicht zuletzt im spannenden Verhältnis zur Performance-Capture-Technik steht, die in *Planet der Affen: Prevolution* eine weitere Perfektionsstufe digital vermittelter Mimik und Gestik erreicht.

DVD
127 Hours
Regie: Danny Boyle
Twentieth Century Fox Home Entertainment — 29.07.11

DVD
Planet der Affen: Prevolution
Regie: Rupert Wyatt
Twentieth Century Fox Home Entertainment — 09.12.11

*

* Inland 60 Euro / Ausland 84 Euro inkl. Porto und Mwst.

** Inland 30 Euro / Ausland 42 Euro inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo
abo(at)jfmedia.de

Tel.: 030 - 69 59 72 32
Fax: 030 - 69 59 72 40
(Mo. - Fr., 10 - 14 Uhr)

Jeder, der Spex abonniert, kann als Aboprämie – nur solange der Vorrat reicht – zwischen diesen Produkten wählen. Weitere Prämien auf *www.spex.de/abo*

Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird – auch nur solange der Vorrat reicht – eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht jedoch nicht.

EIN JAHR SPEX –
Wie immer auch al
Geschenk
www.spex.de/ab

I m p r e s s u m

VERLAG
piranha media GmbH
Saarstraße 5 / II.
80797 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher
(Anschrift — siehe Verlag)

PROJEKTLEITUNG
Jörg Sauer
joerg.sauer(at)piranha-media.de

VERLAGSLEITUNG
Petra Lengnick
petra.lengnick(at)piranha-media.de

REDAKTION
Spex – Magazin für Popkultur
Köpenicker Str. 178 / 179, 10997 Berlin
vorname.nachname(at)spex.de
www.spex.de

CHEFREDAKTION
Jan Kedves (verantwortlich)
Wibke Wetzker (stellvertretend)

REDAKTION
Print — **Lutz Happel**
Jan Kedves (Textchef)
Ralf Krämer
Matea Prgomet (Praktikantin)
Wibke Wetzker (Chefin vom Dienst)
Online — **Thomas Vorreyer**

Ressortleiter Modestrecke — **Jörg Sauer**
Styling & Produktion
Modestrecke — **Alexandra Dietl**

ART DIRECTION
Andreas Wesle
Atelier Liska Wesle — Wien / Berlin

GESTALTUNG
Patrick Klose
Andreas Wesle

LEKTORAT
Sebastian Guggolz

TEXTE dieser AUSGABE
Doris Akrap
Jens Balzer
Carmen Böker
Andreas Busche
Esther Buss
Robert Defcon
Detlef Diederichsen
Diedrich Diederichsen
Philipp Ekardt
Björn Gottstein
Ulrich Gutmair
Sebastian Hammelehle
Thomas Hübener
Gregor Kessler
Holger Klein
Nina Lacher
Marc-Edouard Leon
Michael Lutz
Aram Lintzel
Tobi Müller
Xaver Oehmen
Joachim Ody
Oskar Piegsa
Leif Randt
Christoph Schaub
Barbara Schweizerhof
Florian Sievers
Marcus Staiger
Margarete Stokowski
Stephan Szillus
Anne Waak
David Foster Wallace
Klaus Walter
Alexis Waltz
Johannes von Weizsäcker

FOTOGRAFIEN dieser AUSGABE
Kim Badawi
Martin Bilinovac
Ronald Dick
Leonard Greco
Daniel Josefsohn
Kristin Loschert
Jorge Peniche
Claudia Rorarius
David Benjamin Sherry
Eva Tuerbl
Christian Werner
MAIWOLF

ILLUSTRATIONEN dieser AUSGABE
Lori Damiano
Wes Lang
Ingo Mittelstaedt

ANZEIGEN
Jörg Sauer
(Gesamtanzeigenleitung,
Anschrift — siehe Verlag)
Tel — 089 30 77 42 - 11
Fax — 089 30 77 42 - 33
Martin Hossbach (Heft - CD)
martin.hossbach(at)spex.de
Michaela Glanzer
(Leitung Anzeigendisposition,
Anschrift — siehe Verlag)
Tel — 089 30 77 42 - 12

MARKETING & SALES
Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich)
Tel — 0221 579 78 - 01
martin.grueter(at)piranha-media.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH
Köpenicker Str. 178 / 179
10997 Berlin
Tel — 030 69 59 72 - 30
Fax — 030 69 59 72 - 40
abo(at)jfmedia.de

DRUCK
Stürtz GmbH
Ansprechpartner: Martin Siedler
Alfred-Nobel-Straße 33
97080 Würzburg
Tel — 0931 385 - 231
Fax — 0931 385 - 11 231
martin.siedler(at)stuertz.de

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften
Vertrieb GmbH
Breslauerstr. 5
D - 85386 Eching
Tel — 089 319 06 - 0
Fax — 089 319 06 - 13

(C) 2012 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt. Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr.
Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 30,- / Ausland EURO 42,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 60,- / Ausland EURO 84,-, jeweils inkl. Porto und MwSt.
Anzeigenschluss SPEX 05+06/2012: 16.03.2012, EVT: 13.04.2012. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2012.

I M
H A N D E L !

I M
N E T Z !

W W W . G R O O V E . D E

T Ä G L I C H F R I S C H : C H A R T S , N E W S , F E A T U R E S

E X K L U S I V : S T R E A M S , P O D C A S T S , G R O O V E T V

E L E K T R O N I S C H E M U S I K
U N D C L U B K U L T U R

SPEX vor 24 Jahren

rtgesetzt
ndigende
tholiken

r diejenigen, denen die Wurst auch ohne Brot schmeckt? Darf jemand
e ihm geholfen, wo doch des Jemandes Freund an einer Überdosis ums
le als evangelischer Pfarrer ist Diedrich Diederichsen nicht in der Lage,
u können; doch kann nicht auch der falsche Weg zum richtigen Ergeb-
lemal? Immerhin sind sie so gut, daß die Zeit in Knie geht und stillsteht.
Endlich.

Stooges, Eno und Velvet Underground hörte, so um 72. Der nahm das Zeug auch. Was ist eigentlich aus ihm geworden? Egal was, er wußte: I'm gonna make a very big decision.

So auch die Spacemen 3, die genau wie Lou Reed Jesus ins Spiel bringen müssen. In dem mehrfach aufgenommenen „Walking With Jesus" geht es darum, daß Jesus ihnen die Sünde vorhält, sich das Paradies schon auf Erden holen zu wollen. Sie sind sicher in der Hölle brennen zu müssen, aber da werden sie ein paar ihrer besten Freunde treffen. Trotzdem bitten sie in der letzten Strophe um Gnade: Ja, Paradies, Himmel, das wär schon was, aber die Zeit bis dahin, das Leben, wäre doch einfach nicht zu ertragen „without these things".

»Diese Zeile haben wir geändert. Urprünglich hieß es 'without sweet Heroin', per wir wollen ja Heroin nicht proklamieen, nur weil es uns geholfen hat. Das war er auch das einzige Zugeständnis.«

darüber nachgedacht, was die Hölle wirklich icher nicht eine leicht verkommene Kneipe, an ein paar korrekte Leute trifft, die irgendch nicht gut drauf sind. Ich will nicht vor efahren des Heroin warnen, die ich eh nur

aus Gerüchten kenne wie sie jeder kennt, am besten Spacemen 3, die schließlich einen Freund verloren haben. Ich frage nur: wie denken sie sich das?

Es gibt zwei Möglichkeiten, die Verbesserung, die Steigerung des Lebens zu denken. Entweder politisch als Lösung für alle, durch Veränderung der Bedingungen, was sich aber nie in einem Leben, in der Wirklichkeit, abschließen läßt, zumal das Leben, das ja in der Zeit abrollt und begrenzt ist, nicht nur von seinem Ende beschränkt ist, sondern auch allen Formen von Korruption, Verblödung und Verfälschung ausgesetzt, so daß man am Ende eh nie das realisiert was man am Anfang vorhatte. Oder es gibt den dekadenten Weg. Rückzug in ein ausgetüfteltes Privatuniversum, in dem man allen Dingen durch Konzentration auf sich selbst eine neue schöne autonome Bedeutung gibt. Der Weg des Dandy: alles neu durchsemantisieren, damit läßt sich's leben (und sogar die Wahrheit sagen: Denn wenn man konsequent solipsistisch alles nur durch sich selbst, die eigenen Gedanken erklärt, lügt man nicht, man wird nur kaum verstanden. Ein bißchen wird man aber immer verstanden weil ja noch der artaudeste Ar... ist. Und das mer...

sind. So entstehen Poser – Ende der Abschwerfung! Dabei helfen Drogen auf die bequemeschön eigenartig, wenn man sich was einpfeift. Tour: Die Dinge werden schon von alleine ganz

Wer so vorgeht, hat meistens die richtige Vorstellung, daß man wirklich niemanden einlach so helfen kann, wenn man will, aber er hat vergessen, daß man nicht auf der Welt ist, wenn man nicht kommuniziert (und die Artauds und Baudelaires macht ja gerade aus, daß sie das verzweifelt versuchen) und daß das Leben kein Wakkelpudding ist, kein aus der Zeit herauslösbares Objekt, das sich nach Belieben würzen oder verfeinern ließe, denn die Steigerung wird auf die Zeit umgerechnet, die verloren geht (im Sinne von: abhanden kommen, nicht im Sinne von: nicht genutzt werden. Wer das Leben steigert, nutzt die Zeit ja zu sehr) und vom Leben abschneidet, wenn man sich weigert, das Leben nach ihren Gesetzen abrollen zu lassen. Das Dorian-Gray-Problem eben. Oder das Iggy-Pop-Problem: der jetzt, wo er clean ist, plötzlich all die Jahre nachgealtert ist, wie man unlängst im Kabelfernsehen sehen konnte, jetzt wirklich der „The Idiot" ist, als der er vor einem Jahrzehnt posierte.

Spacemen 3 sind Katholiken, die fortgesetzt sündigen. Ich bin hier der evangelische Pfarrer, der für jede Sünde zu haben ist, aber weiß, daß keine überhaupt nie und niemals vergeben wird. Absolut nichts wird vergeben. Nicht von Gott sondern von den Gesetzen des Lebens. Spacemen 3 lieben MC 5, die S... werk. Aber ihr...

Diedrich Diederichsen hat Spacemen 3,
Jason Pierces alte Band, live gesehen

»Nach dem Konzert sprach ich mit Gleichaltrigen darüber, daß dies die Musik ist, die wir hätten gebrauchen können, als wir vor vielen, vielen Jahren noch Freude an psychedelischen Drogen hatten. Rückblickend fielen uns nur The Can und Pink Floyd ganz am Anfang ein, die schon damals ähnlich vorgingen wie Spacemen 3 heute.
Neulich gab es in der 20-Jahre-Sgt.-Pepper-Dokumentation im TV einen kurzen Ausschnitt, wie Pink Floyd im düsteren Bühnenbild (…) eine rauhe, mürrisch-weggetretene Version von *Interstellar Overdrive* spielten. Jason: ›Vielleicht solltest Du die psychedelischen Drogen von damals wieder nehmen?‹«

Die nächste *Spex* — ab dem 13. April am Kiosk
www.spex.de

KREATIVE KÖPFE GESUCHT! »

Dein Lied kann Leben retten: Mach mit beim Musikwettbewerb zur „Aktion Landstraße“!

Ob Hobbyrapper, Garagenband, Freizeittexter oder Musikprofi: Wir suchen Leute, die was zu sagen haben – in vier Kategorien kannst Du Dein Können unter Beweis stellen und attraktive Preise gewinnen.

Mehr Infos: www.riskiernichts.de

Einfach reinklicken und mitmachen!

„Aktion Landstraße“
Das Risiko, auf Landstraßen tödlich zu verunglücken, ist im Vergleich zu anderen Straßen am höchsten. Aus diesem Grund hat die Deutsche Verkehrswacht gemeinsam mit dem Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung die „Aktion Landstraße“ ins Leben gerufen. Das Ziel: Auf die Gefahren der Landstraße aufmerksam machen und so das Unfallrisiko senken.

SEI CLEVER! RISKIER NICHTS!

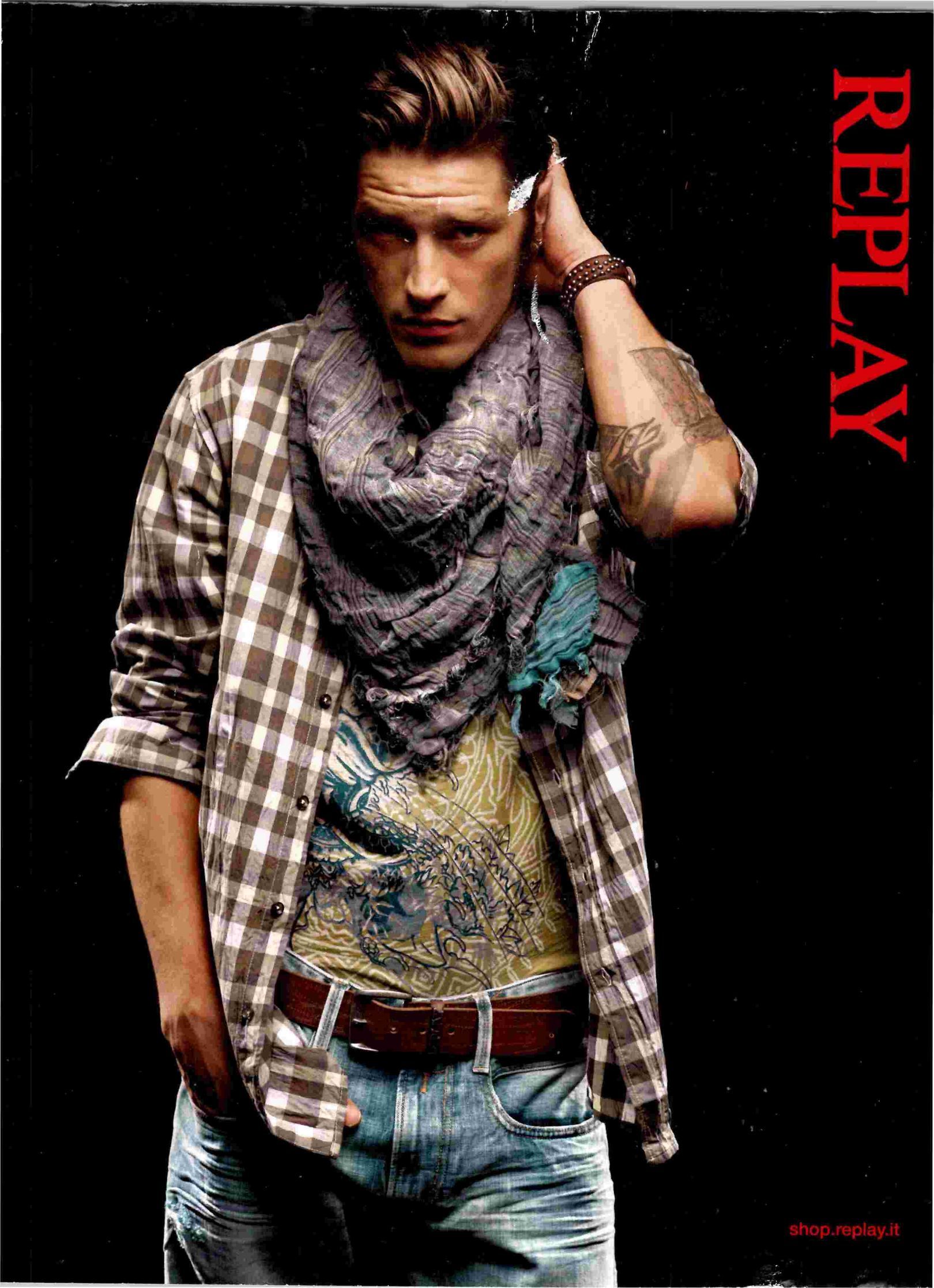
Gefördert durch:

Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung

aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages

DEUTSCHE VERKEHRS WACHT

www.riskiernichts.de


REPLAY
shop.replay.it